

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Ústav germánských studií

## Bakalářská práce

Vanda Melicharová

**Johannes Urzidil – Příspěvek k životu a dílu,  
zohledňující speciálně autorův pohled na divadlo  
německojazyčného prostředí Prahy**

**Johannes Urzidil – Ein Beitrag zu Leben und Werk  
unter besonderer Berücksichtigung seines Blicks auf das Theater  
des deutschsprachigen Milieus in Prag**

Děkuji vedoucí této práce Mgr. Julii Hadwiger za podnětnou a inspirativní spolupráci. Děkuji své rodině za trpělivost a podporu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:.....

.....

**Anotace:**

Cílem této práce je upozornit na osobnost pražské německé literatury Johanna Urzidila, na jeho život a dílo ve světle životní filosofie tohoto autora, která propojuje jeho prozaické, lyrické i novinářské texty. V práci je poukázáno na podstatné události, které ovlivnily autorovu životní cestu a především jeho myšlenkový svět, pramen jeho tvorby. Z objemného Urzidilova díla je popisována část zabývající se tematikou divadla. Z období let 1920 až 1940 jsou vybrány tři články publikované v tehdejšímu tisku, které se věnují problematice Pražského německého divadla, přibližují práci významných osobností divadla, podávají kritiku divadelních sezón a reflektují význam divadla pro kulturní veřejnost. Svým tématem jsou články zařazeny do historického rámce snahy německého národa, žijícího v zemích Koruny české, od roku 1918 v Československu, o vybudování německého národního divadla v Praze. Tento rámec je vytvořen na základě textu Jitky Ludvové „Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis.“ Práce dále ozřejmuje Urzidilův pohled na divadlo v teoretické rovině a závěrem osvětluje jeho názory na umění obecně. Podkladem jsou eseje opět publikované v dobovém tisku.

**Annotation:**

Das Ziel dieser Arbeit ist es, auf die Persönlichkeit der Prager deutschen Literatur, Johannes Urzidil, aufmerksam zu machen, insbesondere auf sein Leben und Werk im Licht der Lebensphilosophie des Autors, die seine prosaischen, lyrischen und journalistischen Texte miteinander verbindet. Es werden wichtige Ereignisse hervorgehoben, die sowohl den Lebensweg des Autors als auch seine Gedankenwelt als Quelle seines Schaffens beeinflussten. Vom umfangreichen Werk Urzidils wurde dessen Teil mit Bezug auf das Thema „Theater“ behandelt. Aus dem Zeitraum von dem Jahre 1920 bis zum Jahre 1940 werden drei in der damaligen Presse publizierten Artikeln ausgewählt, die das Prager Deutsche Theater thematisieren, die die Arbeit berühmter Personen des Theaters nahebringen, die Kritiken der damaligen Theatersaisonen vorstellen und die Bedeutung des Theaters für die kulturelle Öffentlichkeit reflektieren. Thematisch angehören diese Artikel dem geschichtlichen Kontext der Bemühungen der deutschen Nation, die in den Ländern der Böhmisches Krone (und seit 1918 in der Tschechoslowakei) lebte, das Deutsche Nationaltheater in Prag aufzubauen. Diesem Kontext liegt der Text von Jitka Ludvová "Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis.“ zugrunde. Des Weiteren wird im Rahmen dieser Arbeit auch Urzidils Ansicht über das Theater in der theoretischen Ebene erläutert und schließlich seine Ansichten über die Kunst im Allgemeinen erklärt. Die Basis dazu bilden wieder Essays aus der damaligen Presse.

**Annotation:**

The aim of this thesis is to draw attention to the personality of Prague German literature, Johannes Urzidil, to his life and work, in the light of authors life philosophy, that connects his prosaic, lyrical and journalistic texts. The thesis points out the important events that influenced the author's way of life and above all his intellectual world, the source of his work. From the extensive Urzidil's work, the part dealing with the theater issues is described. For this purpose, three articles published in the press within the period 1920 – 1940 are chosen. They are dedicated to the issue of the Prague German Theater, illustrated the work of its prominent personalities, cover the theater critiques of the mentioned seasons and reflect the cultural significance of theater for the public. Thematically, the articles belong to the framework of the historical efforts of the German people living in the Lands of the Bohemian Crown (and since 1918 in Czechoslovakia), to build a German National Theatre in Prague. This framework is based on the text of Jitka Ludvová "Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis." This thesis also elucidates Urzidil's view of the theater in the theoretical platform and finally explains his views on the art in general. This subject is as well based on essays published in the press.

**Klíčová slova/ Schlüsselwörter/ Key words :**

Johannes Urzidil, Philosophie-Metaphysik, Sprache, Prager Deutsches Theater, Nationaltheater.

## ***Inhaltsverzeichnis:***

<b>1. Einleitung</b>	7
<b>2. Zu Leben</b>	10
2.1. Familie	10
2.2. Prager Jahre und Exil – Amerika	11
<b>3. Bemerkungen zum Prager Deutschen Theater</b>	22
3.1. Einleitung	22
3.2. Das Theater aus der historischen Sicht	24
3.3. Das Theater in den publizierten Artikeln Urzidils	28
3.3.1. Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik	28
3.3.2. Zur fünfzig Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag	32
3.3.3. Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1928/30	36
<b>4. Allgemeines</b>	45
4.1. Einleitung	45
4.2. Über das Theater	45
4.2.1. Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater	45
4.2.2. Wege und Aufgaben der schauspielerischen Gestaltung	50
4.3. Zur Kunst	52
4.3.1. Die Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk	52
4.3.2. Gedanken über Rhythmus und Rezitation	54
<b>5. Zusammenfassung</b>	58
<b>6. Literaturverzeichnis</b>	60
<b>7. Anlagenverzeichnis</b>	63
7.1. Alkestis	64
7.2. Wann kommst Du wieder?	65
7.3. Klabunds „Kreidekreis“	66

## 1. Einleitung

„Eine hinternationale Geschichte.“<sup>1</sup>

Mit diesen Worten wurde der Beitrag Claudio Magris' betitelt, in dem er die Lebensgeschichte des Prager Deutschen Johannes Urzidils beschreibt. In dieser Äußerung spiegelt sich die humanistische Haltung Urzidils wieder. In der Erzählung: *Relief der Stadt* sagt Urzidil über sich selbst nämlich: „Ich bin hinternational.“<sup>2</sup> Den Ausspruch erweitert er so: „Hinter den Nationen – nicht über- oder unterhalb – ließ sich leben und durch die Gassen und Durchhäuser streichen.“<sup>3</sup> In dieser Erzählung stellt er die Atmosphäre der Stadt Prag im Beginn des 20. Jahrhunderts dar, in der Zeit erlebte er die Stadt als Junge. Er erinnert sich in der Erzählung an die Streitigkeiten, die es unter den Nationen, die in Prag zusammenlebten, also unter den Tschechen, Deutschen und Juden gab.<sup>4</sup>

Die Idee des Ausspruchs lässt sich dadurch verstehen, dass die Nationen ungeachtet der Streitigkeiten und des gegenseitigen Hasses unter sich kommunizieren sollten. Die Nationen sollten eben auf der menschlichen Ebene kommunizieren, denn das Menschliche ist allen verschiedenen Nationen gemeinsam, auf dieser Ebene können sie vereinigt werden. Sie sollten sich um die gemeinsame Verständigung bemühen. Die Bedingung für die Verständigung bildet jedoch die Liebe, in der sich eben die Unterschiede, die Grenzen unter Nationen auflösen können.<sup>5</sup>

Dieses Zitat Urzidils scheint auch für diese Abhandlung besonders interessant zu sein, weil es viel über die Urzidils Lebensphilosophie und speziell auch über seine Haltungen zum Thema des Prager Deutschen Theaters besagt. Das Prager Deutsche Theater wurde mit der Idee des Nationaltheaters verbunden, also handelte es sich damals in der Zeit der nationalen Unruhen um ein heikles gesellschaftliches Thema.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> C. Magris, *Eine hinternationale Geschichte*. In: J. Lachinger (Hg.) *Johannes Urzidil und der Prager Kreis*. Linz, Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich, 1986, S. 121-124.

<sup>2</sup> J. Urzidil, *Relief der Stadt*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*. München, Langen-Müller, 1960. S. 12.

<sup>3</sup> Ebd. S. 12.

<sup>4</sup> Vgl. Ebd. S. 5-27.

<sup>5</sup> Siehe: Ebd. S. 5-27. Und Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 35-37.

<sup>6</sup> Vgl. A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 7-511.



Im Zitat lässt sich auch einen Hinweis auf „Gleichzeitigkeit“<sup>7</sup>, auf das: „Auf einmal“<sup>8</sup> erkennen, wobei diese beiden Begriffe bei Urzidil auf dem „Geist aller Erzählung“<sup>9</sup> beruhen und wobei Urzidil den Begriff: „Gleichzeitigkeit“<sup>10</sup> als „das Bindeglied zwischen gestern, heute und morgen, als Erfassen des Gegensätzlichen und seine Überwindung“<sup>11</sup> versteht. Urzidil bildet also „die Geschichten in Geschichten unter Aufhebung räumlicher, zeitlicher, örtlicher Grenzen“<sup>12</sup>. Seine Geschichten scheinen sich eben „offen wie das Leben selbst“<sup>13</sup> auszuwirken.<sup>14</sup> Auf diese Art und Weise werden nicht nur seine Geschichten, sondern auch seine Essays, Kommentare und Überlegungen geschaffen, die eben im Rahmen dieser Arbeit thematisiert werden. Den Ausspruch: „Ich bin hinternational.“<sup>15</sup>, kann man als eine Manifestation eines solchen offenen Lebens verstehen.

Der Hauptteil dieses Beitrags besteht in der Veranschaulichung des Urzidils Lebens und Werks mit besonderem Blick auf seine Ansichten über das Prager Deutsche Theater und über die Theaterkunst und die Kunst im Allgemeinen, wobei die Informationen zu Leben im zweiten Teil der Arbeit, seine Kommentare zum Prager Deutschen Theater im dritten Teil und seine Essays zur Kunst im vierten Teil der Abhandlung zur Verfügung stehen.

.....Die Informationen für den zweiten Teil der Arbeit werden erstens dem biographischen Buch: *Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*, zweitens hauptsächlich der Publikation: *Johannes Urzidil und Prag- Versuch einer Interpretation*; der Einleitung von Jiří Veselý zum Urzidils Buch: *Hry a slzy*; weiter den Publikationen: *Böhmen ist überall – Internationales Johannes-Urzidil Symposium Prag* und *Die Prosa Johannes Urzidils* von Gerhard Trapp entnommen.

---

<sup>7</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 109.

<sup>8</sup> Ebd. S. 109.

<sup>9</sup> Ebd. S. 109.

<sup>10</sup> Ebd. S. 109.

<sup>11</sup> Ebd. S. 109.

<sup>12</sup> Ebd. 109.

<sup>13</sup> Ebd. 109.

<sup>14</sup> Vgl. Ebd. 109.

<sup>15</sup> Vgl. J. Urzidil, *Relief der Stadt*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*. München, Langen-Müller, 1960. S. 12.

Im zweiten Teil werden die geschichtlichen Aspekte des Deutschen Theaters in Prag fokussiert. Urzidils Formulierungen und Anschauungen zu diesem Thema werden mittels einer Auseinandersetzung mit den geschichtlichen Zusammenhängen und an Hand von seinen drei Aufsätzen erleuchtet. Die Auskunft werden an Hand von den Artikeln: *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik; Zur fünfzig Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag; Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/30* verarbeitet.

Es wird in diesem Teil auch eine kurze Analyse der Zeit, in der das Prager Deutsche Theater entstand und auch bald geschlossen wurde, dargestellt. Man geht dabei von den Beiträgen, die im Buch: *Deutschsprachiges Theater in Prag* publiziert wurden, aus. Hauptsächlich stützt man sich auf den Text von Jitka Ludvová mit dem Titel: *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis* und auf den Beitrag von Adolf Scherl: *Das expressionistische Theater auf Prager deutschen und tschechischen Bühnen*. Das Interesse der Arbeit in diesem Teil liegt daran, die Urzidils Ansichten aus Perspektive dieser Analyse zu betrachten.

Der dritte Teil bringt Urzidils Erwägungen zur Theaterkunst speziell in Essays: *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater; Wege und Aufgaben der schauspielerischen Gestaltung* und zur Kunst im Allgemeinen nahe. Dabei setzt man einen Überblick seiner bedeutsamen Ansichten zur Kunst zusammen, welche in diesen Essays aufgezeichnet sind: *Gedanken über Rhythmus und Rezitation; Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*.

Als Anlagen werden drei Theaterkritiken Urzidils aus der Deutschen Zeitung Bohemia und der Literarischen Welt hinzugefügt. Die Hinweise zu den publizierten Rezensionen und Essays bot die im Jahre 2006 entstandene Bibliografie<sup>16</sup> des gesamten publizierten Werks Urzidils.

---

<sup>16</sup> Dank der Initiative der Autoren - Vladimír Musil und Gerhard Trapp entstanden; es ging ihnen um Erstellung der Bibliografie des Urzidils gesamten publizierten Werks, die durchlaufend ergänzt werden könnte. Vorhanden ist nicht nur die erwähnte Bibliografie, sondern auch die wichtigsten Angaben zum Urzidils Leben und Informationen über Rezensionen der neuen Publikationen.

Vgl. Společnost Johanne Urzidila, *Bibliografie uveřejněných děl Johanne Urzidila*. (online)  
In: <http://www.johannes-urzidil.cz/uvod.html>, (Zugriff am 19.7.2012).

# 1. Zu Leben

## 1.1. Familie

Als hervorragende Quelle zur Betrachtung des Lebens von Johannes Urzidil dient sein Erinnerungswerk *„Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York“*.

Seine frühe Kindheit thematisiert er gleich auf den ersten Seiten. Urzidils Familie stammte aus dem westböhmischen Ort Schippin. Sein Vater Josef Urzidil, geboren im Jahre 1854, pflegte zeitlebens ein liebevolles Verhältnis zu seinem Sohn. Es kamen jedoch auch Verständigungsschwierigkeiten zwischen den beiden. Sie geschahen unter anderem wegen des Despotismus des Vaters, er war eine liebenswürdige, jedoch eine sehr strenge und komplizierte Person. Das Verhältnis zum Vater trübten auch weitere Umstände, z.B.: auch das Zusammenleben mit der seiner zweiten Gattin, mit Johannes Urzidils Stiefmutter.<sup>17</sup>

Der Vater arbeitete bei der Eisenbahn, er war *„ein begeisterter Eisenbahnbeamter“*<sup>18</sup>, er liebte die Natur, Urzidil schreibt über ihn als über einen *„Naturfreund“*<sup>19</sup>, er beherrschte viele Musikinstrumente.<sup>20</sup> Josef Urzidil war bekennender Katholik,<sup>21</sup> der *„aber nie zur Sonntagsmesse ging“*<sup>22</sup>. Er forderte von seinem Sohn, dass er *„den praktischen Katholizismus“*<sup>23</sup> übt,<sup>24</sup> wobei er seinen kleinen Sohn Johannes lehrte, dass *„alle Religionen gleichwertig seien“*<sup>25</sup>. Trotzdem pflegte er eine ganz komplizierte Beziehung zu den Juden, *„gelegentlich bezeichnete er sich“*<sup>26</sup> sogar *„als Antisemiten“*<sup>27</sup>. Seine erste Ehe schloss er doch mit einer Jüdin aus Prag, mit der sie den Sohn seit seiner Geburt am 3. Januar 1896 zusammen erzogen. Als er fast vier Jahre alt war, starb sie.<sup>28</sup>

*„Mein Vater war ein Deutschnationaler und tauschte mit dem radikalsten Chauvinisten der böhmischen Länder, dem Abgeordneten Schönerer, stolz den Gruß «Heil Alldeutschland».*

...

---

<sup>17</sup> Vgl. J. Urzidil, *Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*. Zürich-Stuttgart, Artemis, S. 9-20.

<sup>18</sup> Ebd. S. 11.

<sup>19</sup> Ebd. S. 14.

<sup>20</sup> Ebd. S. 13.

<sup>21</sup> Vgl. Ebd. S. 8-14.

<sup>22</sup> Vgl. Ebd. S. 8.

<sup>23</sup> Ebd. S. 8.

<sup>24</sup> Vgl. Ebd. S. 8.

<sup>25</sup> Vgl. Ebd. S. 21.

<sup>26</sup> Vgl. Ebd. S. 9.

<sup>27</sup> Vgl. Ebd. S. 9.

<sup>28</sup> Vgl. Ebd. S. 9.

*Er war ein sogenannter «Tschechenfresser», und obwohl er vierzig Jahre lang in Prag mitten unter den Tschechen lebte, sprach er weder, noch verstand er auch nur ein einziges tschechisches Wort. Aber er befahl mir auf das strengste, Tschechisch zu lernen, ja er heiratete in zweiter Ehe eine begeisterte Nationaltschechin, mit der er früh und spät nicht nur über Familien-, sondern auch über politische Angelegenheiten in Teller werfendem Streit lag, selbstverständlich auch mich mit einbeziehend, der seinen Kampf gegen die Stiefmutter mit grösster Heftigkeit und allen tückischen Tricks führte oder – wie es gerade kam – sie vom selbstmörderischen Sprung aus dem Fenster unserer Wohnung im dritten Stockwerk (Mezzanin ungerechnet) zurückriss.“<sup>29</sup>*

Mit einem weiteren Zitat lässt sich belegen, wie der Sohn seinen Vater betrachtete:

*„...wie ein farbenfrohes, sich immerzu veränderndes Kaleidoskop. Ich habe keinen anklagenden Brief an ihn adressiert, denn ich litt nicht unter ihm, obzwar er mein Leben mit inkalkulablem Despotismus und Brachialgewalt kontrapunktierte. Ich liebte es geradezu, von ihm für meine nicht enden wollenden Missetaten bestraft zu werden, wir standen einander dabei souverän gegenüber, und die Prügel bildeten einen Teil, ja die Bestätigung der Missetat. Je stärker die Ohrfeige traf, um so tiefer war ich überzeugt, meiner Stiefmutter das Richtige gesagt oder angetan zu haben.“<sup>30</sup>*

Weiter wird es über die berufliche Karriere des jungen Urzidils gesprochen, da schlugen der Vater und der Sohn eine andere Richtung ein. Der Junge wählte für sich den künstlerischen, literarischen Beruf aus, wobei sein Vater die Realschule und hinterher die Prager Technische Hochschule studierte.<sup>31</sup>

*„Die Dichter fallen meistens weit vom Stamm.“<sup>32</sup>*

## 2.2. Prager Jahre und Exil – Amerika

Nach der an dem deutschen Gymnasium erworbenen Ausbildung setzte Johannes Urzidil sein Studium an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität fort und zwar im Fachbereich der Germanistik, ferner auch Slawistik und Kunstgeschichte. Das Studium musste er in den Kriegsjahren 1914 -1918 unterbrechen, nachher im Jahre 1919 absolvierte er es.<sup>33</sup>

---

<sup>29</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 9-10.

<sup>30</sup> Ebd. S. 16, 17.

<sup>31</sup> Vgl. Ebd. S. 7-29.

<sup>32</sup> Ebd. S. 20.

<sup>33</sup> Vgl. J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1985. S. 10.

Schon während der Studienzeit publizierte er in mehreren Zeitschriften. Sein wahrscheinlich erstes publiziertes Stück erschien noch unter dem Pseudonym – Hans Elmar im Jahr 1913 im Prager Tagblatt. Es handelt sich um das Gedicht: *Die Mutter*<sup>34</sup>:

### Die Mutter

*„Dort, wo in der jubelnden Kinderschar  
Ihr eigenes Leben sich wiedergebar,  
Dort war ihr Glück.*

*Zu leben, zu lieben und zu vergehen  
Und alle die Ihren verlassen zu sehen,  
Das war ihr Geschick.*

*Dort, wo das steinerne Kreuzchen steht,  
Ein jeder grüßend vorübergeht,  
Dort sank sie um.*

*Dort wo auf dem Hügel die Rosen blühen  
Und zwitschernde Schwalben die Luft durchziehen  
Dort ruht sie stumm.*

*Einst war sie hier und mit leuchtendem Blick  
Rief sie die Kinder zu sich zurück  
Jetzt ist sie fort.*

*„Bleibt treu und wahr und denket mein,  
Gott, lass´ euch alle glücklich sein“.  
Das war ihr letztes Wort.“<sup>35</sup>*

Zu dieser Zeit war es möglich, seine Beiträge auch in der anderen Presse zu finden, z. B. in der Brünner expressionistischen Zeitschrift: *Der Mensch*. Wenn man sich auf sein damaliges Prager Leben fokussiert, sieht man den Studenten Johannes in der Reihen der Prager deutschen Schriftsteller, die im Café Arco um die Tische herum zu sitzen pflegten. Johannes Urzidil traf sich da mit den Personen von berühmten schriftstellerischen Namen wie: Franz Kafka, Max Brod, Franz Werfel, Ernst Weiß, Karl Brand, Egon Erwin Kisch, Felix Weltsch, Oskar Baum und anderen. Zusammen mit diesen Künstlern erlebte er die verzauberte Atmosphäre der Stadt.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. G. Trapp, *Die Prosa Johannes Urzidils. Zum Verständnis eines literarischen Werdegangs vom Expressionismus zur Gegenwart*. Bern, Herbert Lang & Cie AG, S. 7.

<sup>35</sup> J. Urzidil, *Die Mutter*. In: *Prager Tagblatt*, Prag, 38, 1913, S. 18, Nr. 2 (12.1.1913).

<sup>36</sup> Vgl. J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1985. S. 11.

Die Schriftsteller waren von der Atmosphäre dieser mysteriösen, magisch anlockenden Stadt beeinflusst, aber sie selbst bildeten auch ein solches Bild von Prag in seinen Werken, genauso Johannes Urzidil. Dieses „Prager“ Bild nahm er später ins Exil mit. Prag blieb tief in der innigen Welt Urzidils und sie stellte ihm immer im Exil seine verlorene Liebe, seinen Vater, sein Heim dar. Ein ähnliches Symbol sah er in der Sprache und zwar nicht nur während der Exilzeit. Für das Phänomen – Sprache interessierte sich Urzidil eigentlich schon seit seinen früheren Schülerjahren.<sup>37</sup>

Noch am Gymnasium gehörte er zu den armen Schülern. Seine soziale Lage verbesserte sich, als er nach Prag kam und mit dem Studium an der Uni anfang. Urzidils Erfahrung, ein armer Schüler im Kollektiv der anderen zu sein, beeindruckte ihn tief. Sicher beeinflusste die Erfahrung seine „humanistische Weltansicht“, und sicherlich auch sein Werk, in dem sich seine Zuneigung zu den sozial Schwächeren widerspiegelt.<sup>38</sup>

Er lernte ziemlich früh kennen, was der Unterschied zwischen *den Armen* und *den Reichen* bedeutet. Auch dieses baldige Bewusstsein der sozialen Unterschiede provozierte in ihm das Interesse an den Sprachen. Er fand es faszinierend, wie die sozialen Lagen der Menschen wiedergegeben werden können.<sup>39</sup>

Einmal äußerte er sich, dass: *Meine Heimat ist, was ich schreibe.*<sup>40</sup> Seine Heimat war das Prager Deutsch, in der er sich auf seine individuelle Art und Weise ausdrückte.<sup>41</sup>

An die Sprache wendete er sich auch während der Exilzeit. Durch sie suchte er wieder nach den Werten, über die man in der verlorenen Prager Welt mit den Künstlern im Café Arco diskutiert wurde. In ihr spiegelte sich das Heimische ihm ständig wider, über sie pflegte er *die Exilbrücke* überzugehen.<sup>42</sup>

Es lag ihm am Herzen, der Sprache treu zu sein. Sprache war ihm der Lebensquell:

*„Die Liebe zu meiner Sprache als meinem geistigen Lebensquell verpflichtet mich denen, die ihr angehören. In dem vollen Bewusstsein solcher Zugehörigkeit bekundet sich aber bereits das Inbegriffensein in den Auftrag der Sühne.“*<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 39-42.

<sup>38</sup> Vgl. J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1885, S. 10.

<sup>39</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 51-52.

<sup>40</sup> J. Urzidil, *Die verlorene Geliebte*. München-Wien, Langen-Müller, 1979, S. 60.

<sup>41</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 129.

<sup>42</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 98.

<sup>43</sup> J. Urzidil, *Unvoreingenommener Rückblick*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972, S. 195.

Johannes Urzidil glaubte, dass „*in der Sprache die Sittlichkeit der Nationen*“<sup>44</sup> steckt.

Im Schreiben tauchte *der Auftrag der Sühne* ihm auf. Durch diesen Auftrag lindert man die Schuld, die Schuld der Sprachangehörigen, darüber war Urzidil überzeugt.<sup>45</sup>

In seinen Werken kommt „*das Thema von Sühne und Schuld*“<sup>46</sup> häufig vor. Sühne versteht Urzidil „*als Erkenntnis, Wahrheit, Freiheit*.“<sup>47</sup> Das Behandeln eines solchen Themas hängt bei diesem Künstler ganz dringend mit seiner tiefen Religiosität zusammen. Auf seinem Lebenswege hob er die religiösen Werte, Glauben, Demut und Liebe hervor. Mit dem Thema: *Sühne und Schuld* setzten sich mehrere Schriftsteller aus dem Prager Kreis auseinander. Für Urzidil bedeutete Sühne den Weg zur Freiheit, auf dem „*der Mensch dem Gott gegenüber stehe*“.<sup>48</sup> Urzidil wollte der Sprache und überhaupt den Menschen dienen, das war eine der bedeutsamsten Urzidils Aufgaben bei dem Schreiben und überhaupt bei aller Tätigkeit, die er ausübte. Die Sprache allein und insbesondere „*der Dienst*“<sup>49</sup> an ihr, bedeutete für ihn „*Herausforderung, Exerzitium*“<sup>50</sup>.

Er wusste über „*unerschöpfliche Kombinationsmöglichkeiten*“<sup>51</sup> die die Sprache fähig ist, zu bieten. Auch deswegen bemühte er sich ständig das schon mehrmals Gesagte in neue Formen zu versetzen. Er bemühte sich ständig neue Ausdruckweisen zu finden.<sup>52</sup> „*Das Leben selbst zu Wort kommen zu lassen*“<sup>53</sup>, das ist ein Urzidils „*Werkstattgeheimnis*“<sup>54</sup>.

Urzidil sagt: „*Die Sprache ist eine Funktion der Visionen und die Metaphern der Sprache müssen denen der Visionen adäquat sein*.“<sup>55</sup> Über das Dichten im fremden Land:

„*Der schaffende Autor im fremden Sprachraum muss sich, selbst bei flüssigster Aneignung der neuen Sprache und auch wenn er die Fähigkeit gewönne, in ihr zu wirken, damit abfinden, dass zwischen ihm und seiner Schöpfung unüberwindliche Divergenzen obwalten und dass er in einem gewissen Sinne sich aufgibt, dass er aufhört, er selbst zu sein*“<sup>56</sup>

---

<sup>44</sup> J. Urzidil, *Unvoreingenommener Rückblick*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972, S. 194-195.

<sup>45</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 98.

<sup>46</sup> Ebd. S. 93.

<sup>47</sup> J. Urzidil, *Das Elefantenblatt*, München, List-Taschenbücher Nr. 274, 1964, S. 30.

<sup>48</sup> Ebd. S. 31.

<sup>49</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 99.

<sup>50</sup> Ebd. S. 99.

<sup>51</sup> Ebd. S. 99.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd. S. 93-101.

<sup>53</sup> Ebd. S. 100.

<sup>54</sup> Ebd. S. 100.

<sup>55</sup> J. Urzidil, *Einfall und Planung im literarischen Schaffen*. In: *Blick in die Werkstatt*. Festschrift für K.H. Waggerl, Salzburg, Otto Müller, 1967, S. 18.

<sup>56</sup> J. Urzidil, *Der Dichter im fremden Sprachraum*. In: „*Das literarische Deutschland*“, (Hg. Akademie für Sprache und Dichtung), 2 (1951), Nr. 7, S. 2.

Urzidil geht fort:

*Der schaffende Autor im fremden Sprachraum kann nur das sein, was er auch im eigenen wäre oder sein sollte. Er kann nur auf die reinste und heiligste Form seiner Arbeit in seiner eigenen Sprache bedacht sein.“*<sup>57</sup>

Sein Vorhaben war es, durch die Sprache zu heilen. Er entsinnt sich in seinen Werken nicht pathetisch, er wollte in seinem Schreiben treu seinem Gewissen sein, er wollte die Herzen der Schuldigen, der Leser durch seine Erinnerungen, seine Erfahrungen und philosophische Weltanschauungen zu heilen, dabei wollte er immer ordentlich in seiner Schaffung verfahren. Auf seinem schriftstellerischen Weg ging er allmählich zum Prinzip der Natur zurück. In der Mitte der Natur wurde er erzogen, später im Exil schöpfte er für seine Kunst hauptsächlich aus ihren Gesetzen.<sup>58</sup>

Womit beschäftigte er sich vor seiner Exilzeit? Darauf könnte man antworten, wenn man wieder ins Café Arco näher hineinschaut.

Die Meisten der Schriftsteller, die zum Café Arco oft gingen, kann man zu den Expressionisten<sup>59</sup> zuordnen, sowie Johannes. In Prag handelte es aber nicht um den Expressionismus der Berliner oder Wiener Richtung, sondern um eine besondere Prager Variante, die nicht so radikal geprägt war. Es gibt einen Terminus, der ganz kennzeichnend für diesen Stil scheint und der den Prager Expressionismus als „*kommunionistischen Expressionismus*“<sup>60</sup> benennt.<sup>61</sup>

Die Prager erkannten im Unterschied zu ihren ausländischen Kollegen den Autoren Goethe hoch an und waren bei ihrem Schaffen nicht so exaltiert wie z. B. die deutschen Autoren – Benn, Heym, Trakl. Die Prager Expressionisten standen mit ihren Ideen näher den österreichischen und als ihre Inspiratoren wählten sie sich im Vergleich zu dem radikalen Marinetti die russischen Intellektuellen Tolstoi und Dostojewski aus.<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> J. Urzidil, *Der Dichter im fremden Sprachraum*. In: „*Das literarische Deutschland*“, (Hg. Akademie für Sprache und Dichtung), 2 (1951), Nr. 7, S. 2.

<sup>58</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 101-103.

<sup>59</sup> **Expresionismus**: nicht nur literarische Richtung, sondern auch Kunst- und Theaterichtung. Zeitrahmen: das erste Viertel des 20. Jahrhunderts. Als Gegensatz zum Positivismus, Naturalismus und Impressionismus. Vorgänger des Expr. in der bildenden Kunst: V. van Gogh, J. Ensor, E. Munch, P. Gauguin; in der Literatur: F. Wedekind, A. Strindberg.

Vgl. Kolektiv pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně, *Slovník literárních směrů a skupin*. Orbis, Praha, 1977, S. 352. (Übersetzt durch die Verfasserin).

<sup>60</sup> Ebd. S. 7.

<sup>61</sup> G. Trapp, *Die Prosa Johannes Urzidils. Zum Verständnis eines literarischen Werdegangs vom Expressionismus zur Gegenwart*. Bern, Herbert Lang & Cie AG, S. 6-7.

<sup>62</sup> Ebd. S. 6-7.



Der Expressionismus kann man ins erste öffentliche künstlerische Kapitel des Lebens Urzidils einreihen. Später in seinem Leben neigte er sich fließend zur Natur, bei der Weltabbildung zur natürlichen Realität, was man in seinen Exilwerken bemerken kann. In der späteren Periode des Exils kamen allmählich andere literarische Gestalten in seinen prosaischen Werken vor. Prag pflegte er mit den eindrucksvollen Geschichten der speziellen männlichen Gestalttypen, z. B.: seines Vaters, Repetents Bäumel, oder Weissensteins Karl<sup>63</sup> zu verbinden.<sup>64</sup>

Während der Anpassung an das neue Milieu im Exil erinnerte er oft an sein vorheriges Leben, er pflegte sich zu versuchen, mit seinen Erinnerungen auseinanderzusetzen, während des Lebens in Amerika entwickelte er neue Blickwinkel, durch die er z. B.: seine weiblichen Figuren betrachtete. Prag wurde in seinen Erzählungen durch die väterliche Welt, durch die Welt der großen Ideen, durch die Welt der Literaten aus dem Café Arco gesehen. Die weiblichen Typen aus Prag nahmen vielmehr die mystischen, fast unwirklichen Gestalten in seinen belletristischen Texten an. Nachher in der *neuen Welt* veranschaulichte er sie realistisch, durch die Blickwinkel der realen Welt.<sup>65</sup>

Sonst blieb er seinen noch aus der alten Welt stammenden Themen – *Sühne und Schuld*, „*Frage der Mitverantwortlichkeit, der Mitschuld*“<sup>66</sup>, treu. Christa Helling gibt in der Publikation: *Johannes Urzidil und Prag* die Ansicht an, dass sein Werk im Exil reifte. Seine prosaischen Werke, zu denen sich z. B.: *Die verlorene Geliebte*, *Prager Triptychon*, *Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*, *Bekenntnisse eines Pädanten* reihen, setzten sich eigentlich seit seinem Exil in den USA weltberühmt durch.<sup>67</sup>

Auf den begabten Studenten-Urzidil machte Max Brod auch wegen seiner Fähigkeit, die Schreibweisen zu verwandeln, aufmerksam.<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> **Zu Weissenstein:** Figur aus Urzidils Erzählung: *Weissenstein Karl*, die ins Buch *Prager Triptychon* samt mit vier anderen Erzählungen eingeordnet wird. In ihr wird es über die Lebensgeschichte dieses besonderen Mannes mit einem verwickelten Schicksal geschrieben. Es wird da Weissensteins dringende Suche nach Antworten, die mit Fragen nach Geheimnis der eigenen Lebensexistenz und der Lebensexistenz im Allgemeinen verbunden sind, aufgezeichnet. Das Weissensteins Thema verarbeiteten noch andere Schriftsteller aus dem Prager Kreis, Franz Werfel, Willy Haas.

J. Urzidil, *Prager Triptychon*. Erzählungen. München: Wilhelm Heyne, 1980, S. 58-162.

<sup>64</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 55; S. 63.; S. 83-89.

<sup>65</sup> Vgl. Ebd. S. 15.

<sup>66</sup> Ebd. S. 91.

<sup>67</sup> Ebd. S. 105.

<sup>68</sup> Vgl. Ebd. S. 108.

Wegen dieses geistlichen Vermögens spricht man über Urzidil wie über den „Schauspieler“<sup>69</sup> der schriftstellerischen Profession. Er wird für „einen Epigonen“<sup>70</sup> gehalten. Diese Benennung soll jedoch im guten Sinne verstanden werden. Es wird damit eben sein Können gemeint, mehrere Dichter in sich zu verkörpern. In diesem Sinne konnte er sich einem Schauspieler gleichen.<sup>71</sup> „...er verkörperte eher einen literarischen Schauspieler oder einen schauspielenden Literaten, je nachdem.“<sup>72</sup>

Dazu kann man eine Parallele von Urzidil selber hören lassen:

„Denn es ist mit dem Dasein wie in der Verwandlungsparabel des Tschuang-tse: „Ich träumte, ich sei ein Schmetterling, meines Menschseins unbewusst. Ich erwachte und weiß nun nicht: War ich ein Mensch, der träumte, er sei ein Schmetterling; oder bin ich jetzt ein Schmetterling, der träumt, er sei ein Mensch. Zwischen Mensch und Schmetterling ist eine Schranke. Sie überschreiten ist Wandlung genannt.“<sup>73</sup> ...Verwandlung also als Urgrund aller lebendigen Realität.“<sup>74</sup>

Zur tieferen Erkenntnis der Gedankengänge des Autors können einige bedeutsame Sätze Urzidils, die im Prager Triptychon in der Lebensbeschreibung Weissensteins erscheinen, führen:

„Es war ein Vergnügen, Expressionist zu sein. Ich schrieb unter Decknamen für die „Aktion“, und den „Sturm“, den „Saturn“, den „Aufschwung“, die „Sichel“, die „Flöte“, die „Rote Erde“ und das „Neue Pathos“. Ich war viele Dichter auf einmal. Der halbe Expressionismus ist von mir. Man weiß das nur nicht, und es wird nie genau feststellbar sein, denn ich selbst erinnere mich nicht mehr daran, inwiefern ich zeitweise Sternheim oder Ehrenstein oder Paul Adler war.“<sup>75</sup>

Wie in der Einleitung, die Rede ist immer über dieselbe Idee, über das *auf einmal*, über den Zustand, in dem sich alle Grenzen verschmelzen können. Sowohl die örtlichen, räumlichen, als auch die zeitlichen. Man befindet sich in der Ebene der *Gleichzeitigkeit*. Dieser Zustand bietet daher den Lebenskräften einen freien Raum, damit sie zum Ausdruck gebracht werden könnten.<sup>76</sup>

---

<sup>69</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 108.

<sup>70</sup> Ebd. S. 107.

<sup>71</sup> Vgl. Ebd. S. 108.

<sup>72</sup> Ebd. S. 108.

<sup>73</sup> J. Urzidil, *Cervantes und Kafka*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972, S. 141.

<sup>74</sup> Ebd. S. 141.

<sup>75</sup> J. Urzidil, *Weissenstein Karl*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*, a.a.O., S.79.

<sup>76</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 109.

Diesen Zustand stellt Johannes Urzidil mittels seiner Erzählungsart vor, auch dadurch, dass die Grenzen unter mehreren Autoren, z.B.: Kafka, Goethe, Stifter dank seiner Verwandlungsart zerstört werden. Die Stimmen mehrerer Autoren verschmelzen auf einmal in seiner Erzählungsart. Johannes Urzidil als „literarischer Schauspieler“<sup>77</sup> lässt durch seine eigene schriftstellerische Stimme allmählich mehrere Genien einreden.<sup>78</sup>

Weissenstein weiß, dass:

*„Das Provisorische, das mit meiner Geburt oder wahrscheinlich schon lange vor dieser begann, hat noch immer kein Ende. Ich kann irren, aber es scheint mir fast, dass die Geschichte aller Menschen und aller Welt überhaupt nur die von Provisorien ist, genannt: DAS LEBEN.“*<sup>79</sup>

Johannes Urzidil präsentierte in der Erzählung über Weissenstein Karl diese Figur als einen geistigen Wanderer, einen Mann, in dem ein bisschen vom Narren, ein bisschen vom Clown und von einem Weisen, der die Vergänglichkeit der materiellen Welt ahnt, steckt.

Diese Geschichte enthält in sich auch etwas von der Parodie des Geschehens. Durch das parodistische Prisma schaut Urzidil über die Weissensteins Geschichte auf sich selbst, er betrachtet in dieser Erzählung das Künstlerische von außen.<sup>80</sup>

Dass Johannes Urzidil selber ein geistiger Wanderer sei, bewies er ganz direkt während der Exilzeit in den USA.<sup>81</sup> Er wusste sich trotz aller Schwierigkeiten und Leidenschaften in der Neuen Welt auf seine eigene neue Welt anzupassen und dabei seine Arbeit noch zur Reife zu bringen. An dieser Stelle wird es wieder hervorheben, dass sich seine prosaischen Werke bis im Exil in den USA weltberühmt durchsetzten.<sup>82</sup>

Die Begegnung mit den anderen Kulturen, mit dem Schmelzpunkt Amerikas<sup>83</sup>, beeindruckte ihn in seinem noch sensibleren und achtsameren Betrachten der Sprache, im Betrachten ihrer „Ausdrucksmöglichkeiten“<sup>84</sup>.

*„Denn die Sprache hat ja, wie schon gesagt, nicht nur Wörter und Sätze, sie beruht – wie schon ihr Name zeigt – auf dem Gesprochenen, sie ist hörbar – oder soll hörbar sein – selbst aus der gedruckten Zeile; sie hat einen Tonfall mit zahllosen an diesem Grund-Tonfall modulierten Nuancen.“*

---

<sup>77</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 108.

<sup>78</sup> Ebd. S. 109.

<sup>79</sup> J. Urzidil, *Weissenstein Karl*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*, a.a.O., S. 178.

<sup>80</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 79.

<sup>81</sup> Vgl. Ebd. S. 89.

<sup>82</sup> Vgl. Ebd. S. 105-108.

<sup>83</sup> Vgl. Ebd. S. 106.

<sup>84</sup> Ebd. S. 106.

*Manche Sprachen sind fragend, manche befehlend, manche brüllen sogar noch beim Pianissimo und manche wispern in Forte, manche sind von Natur aus zärtlich, andere zornig und streitlustig im Gesamtduktus. Diese Differenzen im Grundtonfall einer Sprache sind nicht bloß physisch, sondern auch moralisch bedingt.*<sup>85</sup>

Dieser Aspekt der Sprache ist beim Theaterwesen wichtig. Es liegt eben daran, wie der Rezipient, der Schauspieler mit den Tönen, die er beim Aussprechen bildet, arbeitet.<sup>86</sup>

Zur Problematik der Rezitation teilt Urzidil seine Erkenntnisse im Essay mit, das das Thema: Rezitation und des Rhythmus angeht und das noch im Beitrag besprochen wird.

Außer dem Schreiben weihte er das Leben in Amerika dem Handwerk ein. Seine Neigung zur Natur spiegelte sich auch in seiner Vorliebe für das handwerkliche Umgehen mit den Dingen wider. Eine Bedingung für den Handwerker ist es, an die Dinge, mit denen er arbeitet, mit Demut heranzugehen. Bei aller seiner Schaffung, als er schrieb oder auch als er in Amerika eben als Buchbinder tätig war, bemühte er sich auf diese Weise arbeiten, denn Demut gehörte zu den Werten, die er das ganze Leben lang verehrte.<sup>87</sup>

Neben dem schriftstellerischen Werk und der Tätigkeit als Buchbinder widmete er sich später im Exil auch dem journalistischen Beruf. In den 50er Jahren begann er, für die Stimme Amerikas zu arbeiten. Er war verpflichtet, über die Ereignisse in den USA zu informieren. Er benachrichtigte die Öffentlichkeit durch seine Beiträge über die amerikanische Literatur, über die dortigen Museen, Bibliotheken, Theatervereine, Musikorchester.<sup>88</sup>

Schon in den 40er Jahren war er mehr denn je vorher als Journalist – politischer Betrachter tätig. Es war seiner Natur nach, sich in den kürzeren Formen auszudrücken. Fast sein ganzes Leben lang schrieb er Kritiken und Rezensionen<sup>89</sup>. Sowohl noch in Prag, als auch dann in den Vereinigten Staaten. Er arbeitete mit zahlreichen literarischen und kunstwissenschaftlichen Zeitschriften und Zeitungen mit, z. B: für Prager Tagblatt, Deutsche Zeitung Bohemia, Dichtung, Horen, Aktion, Mensch, Neue Rundschau, Selbstwehr, Die literarische Welt, nachher im Exil in z.B.: Aufbau, The Menorah Journal, Life and Letters Today usw.<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 106.

<sup>86</sup> Vgl. Ebd. S. 106.

<sup>87</sup> J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1885, S. 72-74.

<sup>88</sup> Vgl. R. Bauer, *Johannes Urzidils Rolle in der „Stimme Amerikas“*. In: A. Schiffkorn (Hg.), *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposium Prag. Sammelband der Vorträge Primärbibliographie und Register*. Edition Grenzgänger, Linz, 1999, S. 117-122.

<sup>89</sup> Siehe Anlage 1,2,3 dieser Abhandlung.

<sup>90</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 103-104.

Seine journalistische Karriere begann schon in Prag, schon während seiner Studienzeit. Man kann das Jahr 1922 als den Wendepunkt verstehen. In diesem Jahr starb der Vater Josef, der junge Literat heiratete die Tochter des Prager Rabbinen Gertrude Thieberger, wurde in der Presseabteilung der deutschen Gesandtschaft in Prag eingestellt.<sup>91</sup> Mit dem 30. Lebensjahr trat er in die Mauerloge Harmonia ein, zu dieser Zeit arbeitete er ganz tief an dem Buch: Goethe in Böhmen. In der Gesandtschaft war er bis zum Jahre 1933 angestellt.<sup>92</sup>

Neben dieser Beschäftigung und während der 30er Jahre trug er mit seinen literarisch-feuilletonistischen Artikeln vor allem ins Prager Tagblatt und in die Prager Zeitung Bohemia bei, seine politischen Ansichten und Haltungen gab er hauptsächlich außerhalb vom tschechischen Gebiet heraus. Nach seinem Weggehen aus der Gesandtschaft publizierte er zwar immer noch, aber er arbeitete nicht mit den Zeitungen der deutschen Emigranten aus Deutschland, in dem schon Hitler herrschte, mit.<sup>93</sup>

Im Jahr 1939 flüchtete er mit seiner Frau nach Westen, über Österreich, Italien und England, wo er eine längere Pause auf seiner Reise ins Exil durchmachte. In Amerika landete er endlich 1941.<sup>94</sup>

Im Exil erhielt Urzidil auch mehrere Auszeichnungen und Preise, z.B. er wurde Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, er erhielt auch den Großen Österreichischen Staatspreis für Literatur usw. In den späteren Jahren des Exils unternahm er auch Vorlesungsreisen. Während einer solchen, die nach Italien gerichtet wurde, starb er im Jahre 1970 in Rom.<sup>95</sup>

Urzidils Amerika, das Land der Freiheit, in dem sich ein Kampf um das neue Leben abspielte, in dem die Natur über die künstlichen Konstruktionen, wenn auch die künstlerischen, gewann und erst völlig zum Ausdruck gebracht wurde. Besonders die böhmische Natur, die böhmische Landschaft trug er sich stets in seinem Inneren mit.<sup>96</sup>

---

<sup>91</sup> Vgl. P. Demetz, *Johannes Urzidil-Lesen/Wiederlesen*. In: A. Schiffkorn (Hg), *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag. Sammelband der Vorträge Primärbibliographie und Register*. Edition Grenzgänger, Linz, 1999, S. 25-38.

<sup>92</sup> Vgl. J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1885, S. 12.

<sup>93</sup> Vgl. G. Trapp, *Johannes Urzidil-Profil des politischen Publizisten*. In: A. Schiffkorn (Hg), *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag. Sammelband der Vorträge Primärbibliographie und Register*. Edition Grenzgänger, Linz, 1999, S. 135.

<sup>94</sup> Vgl. P. Demetz, *Johannes Urzidil-Lesen/Wiederlesen*. In: *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag. Sammelband der Vorträge Primärbibliographie und Register*. Edition Grenzgänger, 1999, S. 27.

<sup>95</sup> Vgl. J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: J. Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1885, S. 15.

<sup>96</sup> Vgl. Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 132.

*„Stifter ist an dieser Art Fernsicht zum Dichter geworden und trug sie durchs Leben. Und so ist der Blick vom Stingelfelsen auch mit mir, selbst hier in Amerika, mitten in New York.“<sup>97</sup>*

---

<sup>97</sup> J. Urzidil, *Blick vom Stingelfelsen*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972, S. 37.

### 3. Bemerkungen zum Prager Deutschen Theater

#### 3. 1. Einleitung

Johannes Urzidil bewahrte eine gewisse Distanz beim Betrachten des Weltgeschehens. Christa Helling spricht in der erwähnten Publikation über seinen sogenannten *Blick von oben*:

„Der Blick von „oben“ war der Punkt des Betrachters Urzidil, ob nun diese Plattform jeweils Karussell, Arena, Zirkus, Bühne oder nur Tisch hieß, auf dem Weißenstein seine Reden hielt. Der Blick von „oben“ auf die Schöpfung Gottes und auf die des Menschen, genannt Technik. Aber diesem Blick lag doch immer der Ersteindruck der Natur zugrunde, der Blick von Gottes Höhen auf seine Schöpfung.“<sup>98</sup>

Im dritten Teil und dann noch weiter im vierten Teil des Beitrags wird die Plattform, die Urzidil lieb hatte, die ihm den Ort einer Vermittlung mit dem Symbolischen, mit dem Religiösen darstellte und die als Bühne bezeichnet werden darf, betrachtet.<sup>99</sup> Diese Plattform stellt erst das konkrete Objekt dar, das Prager Deutsche Theater, weiter in der Arbeit dann das Theater auf der allgemeineren Ebene.

Das 19. Jahrhundert in den böhmischen Ländern<sup>100</sup> wurde geprägt durch die Bemühungen der Tschechen, die tschechische Sprache und die tschechische Kultur im Verhältnis zur Kultur der Deutschen, die „in den böhmischen Ländern einen Teil der deutschsprachigen Mehrheit“<sup>101</sup> des Kaisertums Österreich, seit dem Jahre 1867 der Österreich-ungarischen Monarchie bildeten, durchzusetzen.<sup>102</sup>

Als mehrere Einrichtungen für die Förderung der tschechischen Kultur (z. B.: 1869 die Technische Hochschule, 1890 das Nationalmuseum, in demselben Jahr auch die Tschechische Akademie der Wissenschaften usw.) entstanden, ergaben sich darüber hinaus bestimmte Folgen für die gesellschaftliche und politische Entwicklung in den böhmischen Ländern im Beginn der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 132.

<sup>99</sup> Vgl. Ebd. S. 132. Und vgl. Ebd. S. 89.

<sup>100</sup> Mehr zur Historie des Zusammenlebens der deutschen und tschechischen Nation im Gebiet der böhmischen Länder z. B.: hier: M. Hroch, *Die böhmischen Länder zwischen ethnischer und nationaler Identität*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 31-42.

<sup>101</sup> J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 43.

<sup>102</sup> Vgl. Ebd. S. 43.

<sup>103</sup> Vgl. Ebd. S. 43.

Und zwar, der langfristige, anstrengende Prozess der Formung der tschechischen Sprachkultur und Sprachbildung endete für die tschechische Nation erfolgreich. Für die deutsche Theaterkultur in Prag waren diese Folgen eben nicht so günstig. Im Jahre 1918 entstand die Tschechoslowakische Republik, die politische Situation änderte sich, die deutsche Sprache stellte daher zu dieser Zeit im Vergleich zur Position des Tschechischen die Minderheitssprache dar.<sup>104</sup>

Der Paragraph aus dem 29. 2. 1920 brachte einen gesellschaftlichen und kulturellen Wandel in der schon damaligen Tschechoslowakei bei:

*„Die tschechoslowakische Sprache ist die staatliche, offizielle Sprache der Republik. ...In ihr werden die Amtshandlungen der Gerichte, Institute, Unternehmen und Organe der Republik vorgenommen, in derselben erscheinen Verlautbarungen und Bezeichnungen nach außen.“*<sup>105</sup>

Diesem Gesetz nach war der neu gegründete Staat nämlich nicht verpflichtet, finanziell die kulturellen Institutionen der Minderheiten des Staates, zu denen die Deutschen damals schon gehörten, zu unterstützen. Durch dieses Gesetz wurde auch die Entwicklung des Deutschen Theaters in Prag unmittelbar beeinflusst.<sup>106</sup>

Dieses Gesetz war eine der mehreren Folgen der tschechischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert. Mit der Emanzipation der tschechischen Sprachkultur hängten noch andere Ereignisse, die die Geschichte des Deutschen Theaters in Prag beeinflussten, zusammen, z. B.: die Entstehung des tschechischen Nationaltheaters. Als das Tschechische Interimstheater entstand, musste sich das deutsche Theater am Obstmarkt<sup>107</sup> mit einigen Problemen auseinandersetzen. Die tschechischen Zuschauer, die das deutsche Ständetheater vor dem Jahre 1862 besuchten, verließen nämlich zu dem Zeitpunkt der Eröffnung des Interimstheaters den deutschen Zuschauerraum im Ständetheater.<sup>108</sup>

Deswegen sank die Anzahl der Zuschauer und weil diese Theaterinstitution schon vorher mit den geringen Geldvorräten disponierte, verschlechterte sich ihre finanzielle Situation noch.<sup>109</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 50.

<sup>105</sup> Ebd. S. 50.

<sup>106</sup> Vgl. Ebd. S. 50.

<sup>107</sup> **Das Ständetheater:** Beauftraggeber Franz Anton Graf Nostitz-Rieneck; eröffnet am 21. 4. 1783.

Zur weiteren Auskunft über Historie des Theaters siehe: A. Jakubcová, J.

Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 495-498.

<sup>108</sup> Vgl. J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 47

<sup>109</sup> Ebd. S. 47



## 2.2. Das Theater aus der historischen Sicht

Aufgrund der Idee, die bestimmte Analogien zur Idee des Aufbaus des tschechischen Nationaltheaters auswies, wurde das Neue Deutsche Theater<sup>110</sup> am 5. 1. 1888 errichtet.

Weswegen die Idee der Entstehung des deutschen Nationaltheater in Prag nicht allzu erfolgreich war und das Neue Deutsche Theater, Symbol der deutschen Kultur in den böhmischen Ländern, im Jahre 1938 seinen Betrieb beendete, versucht diese Arbeit auch durch den Vergleich mit der Situation, in der sich das tschechische Nationaltheater befand, beantworten.<sup>111</sup>

Einen wichtigen Grund, der zum Absturz des Neuen Deutschen Theaters führte, stellte der nicht „*abgeschlossene Sprachraum*“<sup>112</sup> der deutschen Nation in den böhmischen Ländern dar. Die Idee des tschechischen Nationaltheaters beruhte sich auch auf der nationalen „*Homogenität*“<sup>113</sup> des Ensembles. Demgegenüber war das Ensemble in dem deutschen nationalen Theater gar nicht homogen, weil es immer viele Gäste aus der deutschsprachigen Theaterstätten der amerikanischen und der europäischen Welt in das Ensemble aufgenommen wurden. Unter diesen Theaterstätten gab es eine ständige Kommunikation.<sup>114</sup>

Zu den weiteren Gründen gehörte der bereits erwähnte Geldmangel, unter dem die kulturellen Institutionen der Minderheiten litten. Nach dem Jahre 1918 wurden die staatlichen Subventionen eingeschränkt, später wurde das Theater von dem Deutschen Theaterverein finanziell unterstützt. Dieser Verein erwies dann in den 30er Jahren die große Belastung durch die Schulden. Nicht einmal die finanzielle Unterstützung des Vereins konnte seinen Absturz verhindern. Zumal musste das Theater seit dem Jahre 1927 noch hohe Summen für die Arbeitsgenehmigungen für fremde Staatsangehörige, die das Ensemble aufnahm, bezahlen.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> Das Neue Deutsche Theater: 5.1. 1888 – 16.11. 1920 verwaltet und verpachtet zusammen mit dem Ständetheater; Repertoire: Oper, Operette, Schauspiel, Ballet. Weiter zur Historie des Theaters hier: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 500-501.

<sup>111</sup> J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 44-45.

<sup>112</sup> Vgl. Ebd. S. 46.

<sup>113</sup> Vgl. Ebd. S. 46.

<sup>114</sup> Vgl. Ebd. S. 46.

<sup>115</sup> Vgl. Ebd. S. 49-52.

Nach 1920, als das Ständetheater von den Tschechen eingenommen wurde, existierte schon nur ein Theaterhaus der Deutschen (als Ersatz für das verlorene Ständetheater wurde im Jahr 1920 eine ältere Bühne rekonstruiert, die nachher als die Kleine Bühne bekannt wurde und die die zweite Bühne des Neuen Deutschen Theaters darstellte). Trotzdem wurde der Betrieb dieses Theaters einfach nicht mehr aufrecht erhaltbar. Schon das Weggehen der tschechischen Zuschauer bewirkte dem Ständetheater finanzielle Komplikationen.<sup>116</sup>

Das deutsche Publikum hatte schon seit der Wende des 19. und 20. Jahrhunderts auch ein ziemlich geringeres Interesse, das Repertoire der beiden deutschen Bühnen anzusehen, vielmehr interessierte es sich für die Details aus den Kulissen. Die Theaterstätte konnte auch nicht allzu oft mit den Besuchen aus den Reihen der deutschen Zuschauer aus den anderen deutschen Städten der böhmischen Länder rechnen, weil sie ihre eigenen deutschen Theaterhäuser hatten. Obgleich das tschechische Nationaltheater mit dem Verlust seiner Zuschauerschaft nach einigen Jahren nach der Eröffnung auch umgehen musste, pflegten die Tschechen aus der ganzen Republik in ihre goldene Kapelle einzutreffen. Es handelte sich nämlich um ihr einziges nationales Symbol des Reichtums der Theaterkunst, die sie auch besuchen konnten.<sup>117</sup>

Des Weiteren zum Repertoire des Neuen Deutschen Theaters; ein Nationaltheater braucht „*ein ausreichendes Repertoire aus dem Schaffen einheimischer Autoren*“<sup>118</sup>. In diesem Theater herrschte ein Mangel an diesem Repertoire.<sup>119</sup>

Die Institution konnte auch nicht allzu oft die klassischen deutschen Dramen aufführen, weil das potenzielle Publikum der 40000 deutschen Einwohner ins Theater wegen der Reprisen dieser Werke nicht käme. Das deutsche Theater brauchte aber die Anzahl des Publikums zu erhöhen. Deswegen suchte die Leitung des Theaters ständig nach den anderen für die Zuschauer anziehenden Stücken für das Repertoire.<sup>120</sup>

Angelo Neumann war Direktor dieser deutschen Bühne bis zum Jahre 1910, er baute in ihr Repertoire das Programm des sog. „*Theaters der besonderen Ereignisse*“<sup>121</sup> ein, das eine Menge dramatischer Neuigkeiten brachte. Es wurden die Maifestspiele und die italienischen Stagioni veranstaltet und es kamen ausländische Theatergäste oft an.<sup>122</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 49-52.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd. S. 47-52.

<sup>118</sup> Vgl. Ebd. S. 52.

<sup>119</sup> Vgl. Ebd. S. 52-53.

<sup>120</sup> Vgl. Ebd. S. 52-53.

<sup>121</sup> Ebd. S. 53.

<sup>122</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

Im Beginn der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beherrschte *der Expressionismus* das Gebiet der Kunst. Nicht nur in der Literatur, in der bildenden Kunst, wo er am deutlichsten erkennbar war, sondern auch auf den Theaterbrettern. Sowohl auf der tschechischen Seite, als auch auf der deutschen. Auf der tschechischen Seite kam er zu Wort etwa sogar früher, noch vor dem ersten Krieg.<sup>123</sup>

Die deutschen Bühnen erlebten z. B.: die tolle Dramaturgie von Hans Demetz im expressionistischen Stil nach dem Jahre 1918. Es wurden die Frank Wedekinds, Franz Werfels, August Strindbergs, Walter Hasenclevers, Georg Kaisers, Ernst Weiß' Werke und noch Werke von mehreren expressionistischen Dramatikern zur Aufführung gebracht. Die expressionistischen Regien waren auch bei den Tschechen beliebt. Das Jahrzehnt des Expressionismus auf den Theaterbühnen dauerte fast bis zum Jahre 1924. Während des ersten Weltkrieges und in den 20er Jahren empfing das Theater ganz häufig zeitgenössische dramatische Werke aus der Welt. In den späteren 20er und am Anfang der 30er Jahre lernte das Prager Publikum Neuigkeiten, vor allem aus Berlin z. B.: die Werke von L. Feuchtwanger, F. Bruckner, B. Brecht, K. Weill, C. Zuckmayer, H. J. Rehfisch kennen. Die Periode des Expressionismus stellte auf jeden Fall einen wichtigen Teil der Geschichte des Theaterlebens des Prager deutschsprachigen Milieus dar.<sup>124</sup>

Johannes Urzidil äußerte sich über den Expressionismus in seinem Essay, über das die Rede in dieser Abhandlung noch später sein wird, *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*:

*„Der Expressionismus begann unter der Parole der Forderung nach „Bewegung“ mit Zertrümmerung der geltenden äußeren Achsen, mit einem pathologischen Kampf gegen jede Spur äußerer Symmetrie. Die durch den Kubismus vorbereitete Erkenntnis, dass die Physiognomie und die Seele des Kunstwerkes homogen sein müssten, kristallisierte aus dem Chaos von Schlagworten einen immer allgemeiner werdenden neuen Willen zum Konstruktiven, hier im Sinne engsten, lückenlosen Kausalzusammenhangs zwischen Herz und Organismus, zwischen Idee und peripherem Ausdruck des Kunstwerkes verstanden.“*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. A. Scherl, *Das expressionistische Theater auf Prager deutschen und tschechischen Bühnen 1914-1925*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 284.

<sup>124</sup> Vgl. A. Scherl, *Das expressionistische Theater auf Prager deutschen und tschechischen Bühnen 1914-1925*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 273-285.

<sup>125</sup> J. Urzidil, *Die Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 55-56.

Der Kampf des Expressionismus scheint es ihm in der Opposition zum „*Kampf um den modernen Inhalt*“<sup>126</sup> zu sein. Dieser Kampf manifestiert sich ihm im Streben nach „*der wahren geistigen Form*“<sup>127</sup>, die der Kunst ihr „*eigentliches Wesensgebiet*“<sup>128</sup> zeigen kann.<sup>129</sup>

Alle objektiven Komplikationen, die allmählich den Absturz bewirkten, kann man heutzutage aus dem historischen Abstand konkretisieren. Es ist aus der Historie ersichtlich, dass die Idee des deutschen Nationaltheaters allzu kompliziert zu verwirklichen war.<sup>130</sup>

Viele Menschen verstanden nicht, wonach diese Idee eigentlich strebt. Die Intellektuellen, unter ihnen auch Johannes Urzidil, appellierten an die Bedeutsamkeit dieser Institution. Es gab die Bemühung, die deutsche Minderheit in den tschechischen Ländern für den Gedanken des deutschen Nationaltheaters zu begeistern und dadurch die Minderheit auch zu integrieren. Über die Bedeutung des Theaters diskutierten mehrere Intellektuellen damals. Schon im Jahre 1900 im herausgegebenen Sammelband: *Deutsche Arbeit in Böhmen* widmete der Journalist und später auch der Direktor des Neuen Deutschen Theaters Heinrich Teweles ein Kapitel der Abhandlung über den Sinn des Theaters. Im Kapitel vergleicht er das Theater mit einer deutschen Universität, die beiden Institutionen weisen seiner Ansicht nach dieselbe Aufgabe – die Nation nicht gewaltsamer Weise zu erziehen, auf. Im ähnlichen Sinne äußerte sich z. B. der Schriftsteller Otto Pick in den späteren Jahren, genauso Johannes Urzidil.<sup>131</sup>

Im Jahre 1927 fertigte Urzidil einen Artikel in die Zeitschrift *Auftakt* mit dem Titel: *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik* an. In ihm wendet er sich an die ganze Öffentlichkeit, indem er die Bedeutung eines solchen Theatertypus hervorhebt und indem er das weitreichende „*Kulturprestige*“<sup>132</sup> des Theaters erwähnt. Beide Faktoren betrachtet er als wichtig für die Öffentlichkeit.<sup>133</sup>

---

<sup>126</sup> J. Urzidil, *Die Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 56.

<sup>127</sup> Ebd. S. 56.

<sup>128</sup> Ebd. S. 56.

<sup>129</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>130</sup> Siehe: J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 54-55.

<sup>131</sup> Vgl. Ebd. S. 45.

<sup>132</sup> Vgl. J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 290.

<sup>133</sup> Ebd. S. 290.

Wie man auch aus den anderen Urzidils Artikeln zum deutschsprachigen Theater herauslesen kann, scheint es plausibel, dass dieser Journalist die Idee des deutschen Nationaltheaters gewiss unterstützte, wobei er ihre Erfüllung eben vor allem in der „Kulturzentralisation“<sup>134</sup> der Nation einsah.<sup>135</sup>

### 3.3. Das Theater aus den publizierten Artikeln Urzidils

In den Beiträgen, die es für diese Behandlung zu gewinnen gelang, spricht er sich über die historische Perspektive des Neuen Deutschen Theaters, über die Bedeutsamkeit dieser kulturellen Institution, über ihre wichtigen Persönlichkeiten und über die Rezeption des Theaters bei der Öffentlichkeit der böhmischen Länder aus. Für sein gesamtes Werk ist charakteristisch, dass er sich zu diesen Themen aus dem Blickwinkel der Verantwortung für die Pflege der kulturellen Werte der deutschen Nation ausdrückt. Aus dem Blickwinkel des Journalisten, der die Problematik in die internationalen Zusammenhänge setzt und der der nicht nur deutschen Öffentlichkeit seine Meinungen in der Harmonie mit seinem Gewissen bekannt gibt.<sup>136</sup>

#### 3.3.1. Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik

Im Essay über die Auslandskritik aus dem Jahre 1927 schreibt er, dass das Deutsche Theater „in den kritischen Rubriken der reichsdeutschen Presse“<sup>137</sup> nicht allzu oft abgehandelt wird.<sup>138</sup>

Den Wert legt er daran, dass das Repertoire des Deutschen Theaters nicht nur „die historische Kontinuität des dramatischen und musikalischen Schaffens“<sup>139</sup> besorgt, sondern eben „auch die zeitgenössische deutsche Produktion“<sup>140</sup> einschließt.<sup>141</sup>

---

<sup>134</sup> Vgl. J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 290.

<sup>135</sup> Vgl. Ebd. S. 290.

<sup>136</sup> Siehe: die Einleitung dieser Arbeit

<sup>137</sup> J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 288.

<sup>138</sup> Vgl. Ebd. S. 288.

<sup>139</sup> Ebd. S. 288.

<sup>140</sup> Ebd. S. 288

<sup>141</sup> Ebd. S. 288.

Es scheint ihm wichtig, „dass die reichsdeutsche und überhaupt ausländische Kritik die Leistungen“<sup>142</sup> des Deutschen Theaters in Prag wahrnimmt und das Wahrgenommene auch „ins richtige Verhältnis setzt“<sup>143</sup>. Er sagt, dass bloß unter diesen Bedingungen mehrere Theatertalente im Ensemble dieses Theaters versichert werden können und Prag überhaupt als Anziehungsstelle für junge Talente in Betracht gezogen werden kann. Dann geht er noch weiter, für die Bühne soll das „Hin- und Her Fluktuieren der schaffenden Kräfte“<sup>144</sup> günstig sein.<sup>145</sup>

Es ergab sich aber aus den späteren Forschungen, dass die Fluktuation der Theaterkünstler nicht lohnenswert für die Idee des nationalen deutschen Theaters war.<sup>146</sup>

Die Behauptungen über die Fluktuation der Künstler werden in Frage gestellt. Es ist bei ihrer Beurteilung wichtig, festzustellen, was man sich unter dem Begriff: *national* vorstellt. Wenn dieser Begriff nicht im Sinne des Patriotismus aufgefasst würde, sondern wenn es vielmehr als das Beste des Theaterwesens zu verstehen wäre, was die Nation der Welt vorzustellen vornimmt, und als dieses Beste von der nationalen Kunst als Kommunikationsmittel unter den anderen Nationen dienen würde, kann man Johannes Urzidil völlig zustimmen, dass das Fluktuieren der „Theaterkräfte“<sup>147</sup> durch den Meinungsaustausch unter den Kräften zur ständigen Aufklärung des deutschen Theaterwesens in Prag positiv beitrug. Das Fluktuieren konnte also für das Theaterwesen der Nation vorteilhaft sein. Urzidil dachte über das Fluktuieren der Künstler eben in diesem Sinne nach. Auf jeden Fall war die Realisation der Idee des tschechischen Nationaltheaters, dessen Ensemble im Rahmen des Patriotismus immer homogen blieb, erfolgreicher. Die Entscheidung, welches Modell des Ensemble für ein nationales Theater günstig war, trifft man, wenn man genauer definieren würde, was man unter dem Begriff: *Nationaltheater* versteht.<sup>148</sup>

---

<sup>142</sup> J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 288.

<sup>143</sup> Ebd. S. 288.

<sup>144</sup> Ebd. S. 288.

<sup>145</sup> Vgl. Ebd. S. 288.

<sup>146</sup> Vgl. J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 46.

<sup>147</sup> J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 289.

<sup>148</sup> Siehe: Vgl. J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis*. In: A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 43.

Urzidil bestätigt in seinem Essay, dass sich die reichsdeutsche Kritik für das Prager Deutsche Theater grundsätzlich interessieren würde. Die Presse von hoher Bedeutung auf dem Gebiet der Theaterkritik befasst sich in ihren Artikeln eben mit den guten Leistungen der Theater. Es geht also darum, dass gut gespielte Vorstellungen in Prag stattfinden würden. Urzidils Äußerung nach waren die dem Weltniveau entsprechenden Vorstellungen früher des Öfteren am Programm jedoch nicht.<sup>149</sup>

Er macht bekannt, dass es also zu einem „*ernstlichen Wandel*“<sup>150</sup> bei „*dem neuen Regime*“<sup>151</sup> des Theaters gelangt.<sup>152</sup> Im Prager Deutschen Theater „*wird es sich nämlich um die Erwerbung von Uraufführungen ernster Literatur zu bemühen haben.*“<sup>153</sup>

Der weitere Absatz des Essays wird auf den Unterschied zwischen „*der Lokal- und Auslandskritik*“<sup>154</sup> fokussiert. Die Lokalkritik hat hauptsächlich die Aufgabe die hiesigen Mängel zu kommentieren. Sie ist also pädagogisch ausgerichtet.<sup>155</sup> Die ausländische Kritik beachtet demgegenüber „*mehr das Ereignishafte einer Aufführung*“<sup>156</sup>.

Sie ist um etwas „*strenger*“<sup>157</sup>, sie macht nämlich auf den Beitrag eines Stückes zum Theaterwesen im Allgemeinen aufmerksam.<sup>158</sup> Sie betrachtet die Aufführungen durch den „*allgemein gültigen Ausmaß*“<sup>159</sup>.

Diese Kritik kann also das „*rein Künstlerische*“<sup>160</sup> in einem gespielten Stück beurteilen.

„*Dabei versteht es sich von selbst, dass eine ernste Kritik des deutschen Theaterwesens in Prag immer von dem Gedanken geleitet sein muss, dass diese Prager Bühne ein lebendiges Integrale des deutschen Kulturlebens in der Tschechoslowakei überhaupt darstellt und neben den Hochschulen den stärksten kulturellen Ausdruck des hiesigen Deutschtums bildet. Damit wird das deutsche Theater in Prag in die Sphäre des gesamtdeutschen kulturellen Interesses gerückt.*“<sup>161</sup>

---

<sup>149</sup> Vgl. J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. S. 289.

<sup>150</sup> Ebd. S. 289.

<sup>151</sup> Ebd. S. 289.

<sup>152</sup> Vgl. S. 289.

<sup>153</sup> Ebd. S. 289.

<sup>154</sup> Ebd. S. 289.

<sup>155</sup> Vgl. Ebd. S. 289.

<sup>156</sup> Vgl. Ebd. S. 289.

<sup>157</sup> Ebd. S. 289.

<sup>158</sup> Vgl. Ebd. S. 289.

<sup>159</sup> Ebd. S. 289.

<sup>160</sup> Ebd. S. 289.

<sup>161</sup> Ebd. S. 289.

Im Text hebt er des Weiteren „die freiwillige Expatriierung“<sup>162</sup> der deutschen Autoren aus der Tschechoslowakei nach Deutschland, die im neuen Land dann berühmter als im Zuhause wurden, hervor. Nach Urzidil wäre die Entstehung eines „ernsthafteren deutschen Verlagsunternehmen[...], einer bedeutsamen deutschen Schaubühne, die nicht nur bloß unterhält, sondern durch Uraufführungen das theatralische Zeitbild beeinflusst, fruchtbarer Zentren für die modernen Bestrebungen der deutschen bildenden Künstler und Tonsetzer[...]"<sup>163</sup> nützlich, dadurch könnte man dann sudetendeutsche Werke in den achtsameren Betracht ziehen.<sup>164</sup>

Es fehlt in Prag an einer „einheitlichen Literatur-Revue“<sup>165</sup>, an einer „Kunstzeitschrift umfassender Art“<sup>166</sup>, konstatiert er. Weiter fragt er sich, warum „keine Staatspreise den sudetendeutschen Autoren“<sup>167</sup> übergeben werden. Dass er diese Tatsachen nicht positiv einsieht, folgt aus seinen Formulierungen klar. Im Abschluss des Essays entwirft er die Lösung dieser trostlosen Situation<sup>168</sup> in der „Kulturzentralisierung des böhmischen Deutschtums.“<sup>169</sup>

Aus dem Text erscheint es, dass die Bemühung um die Kulturzentralisierung, durch die das „geschlossene deutsche Geistesleben“<sup>170</sup> in böhmischen Ländern damals wieder freier werden könnte, notwendig ist. Der Prozess der Kulturzentralisierung ist wichtig für die Entwicklung des nicht nur kulturellen Lebens der Deutschböhmen. Nichts gewinnt man umsonst. - diese Überzeugung bietet Urzidil zur Überlegung auch in seinen anderen Essays über Kunst. Auf dem Beispiel der Kulturzentralisierung der deutschen Kultur wird sie auch wirkungsvoll. Für diesen Prozess muss man eben auch einige „Opfer bringen“<sup>171</sup>, sagt Urzidil.<sup>172</sup>

Er ist der Ansicht, dass „nur die Zusammenfassung der geistigen Kräfte die Grundlage für geistige Freiheit, daher auch politische Ebenbürtigkeit neben einem geistig so regsamen und kulturell konzentrierten Volk wie die Tschechen bietet“<sup>173</sup>.

---

<sup>162</sup> J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 289.

<sup>163</sup> Ebd. S. 289-290.

<sup>164</sup> Vgl. Ebd. S. 289-290.

<sup>165</sup> Ebd. S. 290.

<sup>166</sup> Ebd. S. 290.

<sup>167</sup> Vgl. Ebd. S. 290.

<sup>168</sup> Vgl. Ebd. S. 290.

<sup>169</sup> Ebd. S. 290.

<sup>170</sup> Ebd. S. 290.

<sup>171</sup> Ebd. S. 290.

<sup>172</sup> Vgl. Ebd. S. 290.

<sup>173</sup> Ebd. S. 290.



Er betont die aus der Bedeutung des Prager Deutschen Theaters hervorgehenden kulturellen Werte und beauftragt darüber hinaus in seinem Essay die Bühne, „*stets ein Maximum an Leistung zu bieten*“<sup>174</sup>, denn das hohe Niveau der Bühne zu halten, ist immer schwieriger in einem fremden Lande als in der Heimat. Er spricht auch noch die ausländische Kritik an, sie soll ihre Beurteilungen der Theaterarbeit immer aus der Sicht der Forderung nach den maximalen Leistungen bilden. Dass das Theater dieses Maximum erreichen und erhalten würde,<sup>175</sup> ist „*die Aufgabe der Theaterleitung*“<sup>176</sup>.

### 3.3.2. Zur fünfzig Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag

Kurz vor der zuletzt gespielten Aufführung und vor Abschließung des Gebäudes fand die 50-Jahr-Feier der Eröffnung des Neuen Deutschen Theaters am 5. 1.1938 statt. Über dieses Ereignis berichtete Johannes Urzidil im Auftakt.

Er informiert im Artikel über Historie des Gebäudes, über das Aussehen, den Kunststil des Hauses und deutet „*die symbolische Bedeutung dieser Institution für Zukunft*“<sup>177</sup> an. Er berichtet über die Tradition des Repertoires und über die bedeutsamen Persönlichkeiten des Theaters, vor allem über Angelo Neumann, den ersten Direktor des Theaters. Angelo Neumann nahm diese Funktion an, nachdem er dieselbe Stellung im Ständetheater verlassen hatte.<sup>178</sup> „*Von Beruf war er Sänger*“<sup>179</sup>.

Als Sänger trat er in der Wiener Hofoper auf. Später wurde er Direktor im Theater in Leipzig und auch „*Leiter seines wandernden Wagnertheaters*“<sup>180</sup>, mit welchem er in verschiedene Länder reiste und mit welchem er auch das Repertoire des Neuen Deutschen Theaters bereicherte. Schließlich wurde er auch als Operndirektor in Bremen angestellt.<sup>181</sup>

Aus diesem Text Urzidils ist es offenbar, dass A. Neumann tatsächlich ein bewandeter Künstler und mit heutigen Worten ein erfahrener „Manager“ war. Dieser Mann wurde von mehreren in der Kultur und in der Theaterszene tätigen Menschen anerkannt und war auch bei der Öffentlichkeit beliebt.<sup>182</sup>

---

<sup>174</sup> J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 290.

<sup>175</sup> Vgl. Ebd. S. 290

<sup>176</sup> Ebd. S. 290

<sup>177</sup> J. Urzidil, *Zur fünfzig Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 26.

<sup>178</sup> Vgl. Ebd. S. 26-28.

<sup>179</sup> Ebd. S. 26.

<sup>180</sup> Ebd. S. 26.

<sup>181</sup> Vgl. Ebd. S. 26.

<sup>182</sup> Vgl. Ebd. S. 26-27.

Das kann eine Umfrage aus dem Jahre 1900 bestätigen:

*„Im Juni 1900 wurde unter den Besuchern des Frühlingsfestes die Umfrage Prager deutsche Worte veranstaltet. Eine der Fragen lautete: Welche geistlichen oder künstlerischen Ereignisse sind in Prag am beliebtesten? Von 61 Befragten erwähnte die Hälfte das Theater, und drei nannten direkt den Namen des Direktors Angelo Neumann als herausragendste Prager Persönlichkeit des kulturellen Lebens.“*<sup>183</sup>

Urzidil ergänzt, dass Angelo Neumann begann in dem Neuen Deutschen Theater im Jahre 1885 als Direktor zu arbeiten, als er im Alter von 47 Jahren war. In dieser Position könnte er sein Talent völlig entfalten.<sup>184</sup>

Im Bericht ist weiter zu lesen, dass Angelo Neumann die Maifestspiele in Prag gründete, diese Kulturtage machten Prag „zu einem Zentrum der Theaterkultur“<sup>185</sup>. Während dieser Tage konnte man klassische und zeitgenössische Opernwerke hören, z.B. „Opernzyklen von Gluck, Weber Meyerbeer, Lortzing, Verdi, J. Strauß drei Mozartzyklen, acht vollständiger Wagnerzyklen, Pfitzner, Debussy, Richard Strauß, Mascagni, Leoncavallo, Puccini.“<sup>186</sup>

In diesen Festtagen traten zahlreiche Künstler der bekannten Namen der damaligen Theaterwelt auf: „Laura Hilgermann, Gertrud Förstel, Margarethe Siems, Helena Forti, Adolf Wallnöfer, Georg Zottmayer, Alfred Piccaver, Hans Winkelmann, [...] Hermine Medelsky, Alexander Moissy.“<sup>187</sup> Wenn man auch die Theaterkritiken (z.B.: *Wann kommst Du wieder?*<sup>188</sup>) von Urzidil studiert, begegnet man schnell dem häufig erschienenen Namen der Schauspielerin Medelsky. Ihre Leistungen werden von Urzidil im Allgemeinen wirklich positiv beurteilt.<sup>189</sup>

Aus den Reihen der Sänger und der Schauspieler kommen im Artikel noch diese Namen vor: z.B.: „Anna Bahr-Mildenburg, Maria Gutheil-Schoder, Blanche Marchesi, Lilli Lehmann, Mattia Battistini, Francesco d’Andrade, Enrico Caruso, Viktorio Arimondi, Erik Schmedes, Karl Scheidemantel, Hermann Winkelmann, Fritz Feinhals, [...] Eleonora Duse, Sarah Bernhardt“.<sup>190</sup>

---

<sup>183</sup> **Prager Deutsche Worte.** Individuelle Meinungsäußerungen deutscher Bewohner Prags über locale Verhältnisse am Ende des 19. Jhs. Gesammelt und herausgegeben zu Gunsten des Prager Schulerhaltungs-Vereins anlässlich des Frühlingsfestes der deutschen Vereine Prags am 9. und 10. Juni 1900.

J. Ludvová, *Nationaltheater und Minderheitentheater. Ideen und Theaterpraxis.* In:

A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag.* Divadelní ústav Praha. Praha, 2001, S. 44.

<sup>184</sup> Vgl. J. Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag.* In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 26.

<sup>185</sup> Ebd. S. 27.

<sup>186</sup> Ebd. S. 27.

<sup>187</sup> Ebd. S. 27.

<sup>188</sup> Siehe Anlage 2 dieser Abhandlung

<sup>189</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>190</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

Urzidil spart nicht mit den Worten der Anerkennung und des Lobs auf die Festtage und durch das Wort: *hervorragend*, das im Zusammenhang mit den Maifestspielen oft auftaucht, drückt er seine Meinung über sie ganz klar aus. Diese Festspiele besuchten viele bedeutsame ausländische Theatergäste und die heimischen mit den fremden Künstlern bildeten ein „*hervorragendes Ensemble*“<sup>191</sup>, schreibt er weiter.<sup>192</sup>

Man kann aus dem Text herauslesen, dass Angelo Neumann den Sinn dafür hatte, „*neue Begabungen*“<sup>193</sup> zu entdecken. Es gab viele Künstler, deren Engagement im Neuen Deutschen Theater nur kurz dauerte, weil die ausländischen Theater ihnen die Karriere in ihren Ensembles zu entwickeln ermöglichten. Es betraf speziell Gustav Mahler, den späteren Dirigenten an Wiener Hofoper.<sup>194</sup>

Auch Muck, den Generalmusikdirektoren in Berlin, Bodanzky, der „*zum New Yorkes Metropolitan Opera House kam*“<sup>195</sup>. Leo Blech kam in die Berliner Hofoper, Schalk in die Wiener, Klemperer wurde zum Generalmusikdirektoren in Köln und Pollak in Hamburg, erweitert Urzidil das Namenverzeichnis.<sup>196</sup>

Aus dem Text geht es hervor, dass diese Institution während der Zeit, in der Angelo Neumann im Prager Deutschen Theater tätig war, einfach weltberühmt wurde, sowohl durch die Opernkunst, als auch durch das Schauspiel. Von dem Jahre 1911 bis zum Jahre 1918 trat die Direktorstelle Heinrich Teweles an. Wenn man die Informationen zu dieser Periode im Artikel weiter liest, ist auch noch die durch „*den meisterlichen Taktstock des hochkultivierten Alexander Zemlinsky*“<sup>197</sup> gepflegte Operntradition erwähnenswert. Im Schauspiel wurden Dr. Paul Eger (zur Zeit der Entstehung dieses Berichts schon Theaterdirektor) samt mit Fritz Bondy als Regisseure engagiert. Dramaturgie wurde, wie Urzidil bekannt macht, durch Hans Demetz gepflegt.<sup>198</sup>

---

<sup>191</sup> J. Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 27.

<sup>192</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>193</sup> Ebd. S. 27.

<sup>194</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>195</sup> Ebd. S. 27.

<sup>196</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>197</sup> Ebd. S. 27.

<sup>198</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

Zemlinsky verarbeitete zu dieser Zeit „die Mozarts Oper, die Werke von Richard Strauß, die Wagner'schen Gesamtwerke, die Erstaufführung des „Parsifals und insbesondere die Werke Gustav Mahlers“<sup>199</sup>. Es waren auch die modernen Autoren von ihm aufgeführt, z. B.: „Schreker, Hindemith, Křenek, Schönberg“<sup>200</sup>, gibt Urzidil an.<sup>201</sup>

Nach Teweles trat die Stelle Leopold Kramer an, der „erste Bonviant des Wiener Volkstheaters“<sup>202</sup> an, seit dem Jahre 1918 bis zum Jahre 1927 war er in dieser Position. Die Leitung der Oper führte Zemlinsky weiter, das Schauspiel blieb unter der Leitung der Dramaturgie von Demetz. die Regie pflegte Max Liebl, vor allem befasste er sich mit den Werken der modernen Literatur.<sup>203</sup>

Seit dem 1927 saß auf dem Direktorstuhl der „erfahrene Theaterfachmann Robert Volkner“<sup>204</sup>, er harnte in der Leitung des Theaters bis zum Jahre 1932 aus. Auf die Stelle des Dramaturgen kam Dirigent H.W. Steinberg an, zwei Jahre später löste Georg Szel ihn ab.<sup>205</sup> Urzidil beschreibt ihn als „einen mit hohem Klangsinn begabten Künstler von großer Klarheit der Interpretierung“<sup>206</sup>.

Das Theater leitete Dr. Paul Eger leitete bis seiner Schließung. Dieser nahm neue talentierte Künstler in sein Ensemble auf. Als Oberregisseur im Schauspiel wurde Julius Göllner engagiert, die Oper wurde von den Dirigenten Karl Rankl und Fritz Zweig geleitet, die Opernregie wurde Friedrich Schramms und Renato Mordos anvertraut, erleuchtet Urzidil die Situation.<sup>207</sup>

Urzidil gibt an, dass „das Interesse am Deutschen Theater“<sup>208</sup> sowohl bei den Deutschen, als auch bei den Tschechen stieg. Schon während der Volkners Direktion wurden die tschechische Oper und das tschechische Schauspiel ins Repertoire durchgesetzt. Solche Dramaturgie, die auch die tschechischen Stücke ins Repertoire aufnahm,<sup>209</sup> erhielt sich noch „unter Egers Theaterleitung“<sup>210</sup>. Demnach erfüllte „das Theater seine Aufgabe der gegenseitigen kulturellen Annäherung.“<sup>211</sup>

---

<sup>199</sup> J. Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 27.

<sup>200</sup> Ebd. S: 27.

<sup>201</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>202</sup> Ebd. S. 27.

<sup>203</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>204</sup> Ebd. S. 27.

<sup>205</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>206</sup> Ebd. S. 27.

<sup>207</sup> Vgl. Ebd. S. 27.

<sup>208</sup> Ebd. S.28.

<sup>209</sup> Vgl. Ebd. S. 28.

<sup>210</sup> Ebd. S. 28.

<sup>211</sup> Ebd. S. 28.

Den letzten Absatz widmet Urzidil der Betonung der „Bedeutung dieser Theaterinstitution für die Aufrechterhaltung der Theatertraditionen“<sup>212</sup>, die nicht nur die kulturelle Aufklärung der Prager Deutschen pflegte, die auch „den Ruf der Hauptstadt“<sup>213</sup> garantierte. Es ist wichtig nach Urzidils Meinung, dass das Theater ständig „das Verständnis und die Förderung von den staatlichen Stellen“<sup>214</sup>, die das Theater unterstützten und ihm zu Hilfe standen, hätte.

Letztens kommt die Information, dass zur Jahr-Feier der Eröffnung des Theaters „im Auftrage des Theatervereins“<sup>215</sup> die Publikation: *Geschichte der deutschen Bühnen in Prag* von Richard Rosenheim herausgegeben wurde. Sie beschreibt die Historie des Hauses genau von dem Jahre 1885 bis zum Jahre 1918,<sup>216</sup> demnach bringt sie „eine Gesamtgeschichte des Prager deutschen Theaterlebens seit dem Jahre 1783“<sup>217</sup>.

### 3.2.2. Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/30.

Im diesem Artikel geht man mit Johannes Urzidil in die frühere Zeit des Betriebs des Neuen Deutschen Theaters zurück. Insgesamt äußert er die ähnliche Haltung zur Problematik des Theaters in dieser Kritik, die in den ersten Aufsätzen zu erkennen war. Die Haltung offenbart sich aus dem Text, indem er wieder auf die Aufgabe des Theaters hinweist, die Bedeutung dieser kulturellen Stätte hervorhebt und detailliert auf derer Historie bis zur Saison 1929/1930 herangeht.

Konkret zu den Aussagen des Textes, das Theater ist „der kulturpolitische Ausdruck“<sup>218</sup> der Aktivität eines Volkes. „Das nationale Ethos“<sup>219</sup> findet man „nirgends unmittelbarer“<sup>220</sup> als im Theater, das „die soziale und geistige Ebene der Massen“<sup>221</sup> repräsentiert.<sup>222</sup> Er befasst sich hier mit der Krise des Theaterlebens, konkret und im Allgemeinen. Nach seiner Meinung „befindet sich das Theater in allen Ländern in einer kritischen Phase“<sup>223</sup>.

---

<sup>212</sup> J. Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 28.

<sup>213</sup> Ebd. S. 28.

<sup>214</sup> Ebd. S. 28.

<sup>215</sup> Ebd. S. 28.

<sup>216</sup> Vgl. Ebd. S. 28.

<sup>217</sup> Vgl. Ebd. S. 28.

<sup>218</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: *Witiko*, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 52.

<sup>219</sup> Ebd. S. 52.

<sup>220</sup> Ebd. S. 52.

<sup>221</sup> Ebd. S. 52.

<sup>222</sup> Vgl. Ebd. S. 52.

<sup>223</sup> Ebd. S. 52.

Das Theater schafft nämlich nicht bei der raschen Entwicklung der modernen Technik, schnell mitzumachen, weil die Theaterentwicklung sich naturgemäß benimmt, also auch langsamer. Es sollte aber keine Zweifel darüber entstehen, dass das Theater nicht fähig wäre, „die technischen Möglichkeiten der Moderne“<sup>224</sup> in seinen Betrieb zu setzen und „die neue dramatische Kunst“<sup>225</sup>, die „die neuen Fragen der Epoche“<sup>226</sup> lösen würde, zu bieten.<sup>227</sup>

Nach Urzidil liegt die Aufgabe der Zeit darin, „einen Tiefpunkt“<sup>228</sup> der Krise der darstellenden Kunst zu überwinden. Weiter macht er darauf aufmerksam, dass hauptsächlich die deutsche geistliche Welt eben in einen solchen Punkt geriet. Ein großes Problem waren natürlich die Theatersubventionen. Das Prager Theater, das mit den ganz geringeren Subventionen auskommen musste, betraf dieses Problem ganz unmittelbar. Schon der Vorgänger Neumanns, Kreibitz, litt unter dem Geldmangel. Im Allgemeinen sanken die Besucherzahlen tief. Es musste sich auch mit der Komplikation der tiefen Zuschauerabnahme auseinandersetzen.<sup>229</sup>

An der Abnahme der Zuschauer waren hauptsächlich die allen möglichen Neuerrungenschaften des modernen Lebens und auch einige „geistliche Tatsachen“<sup>230</sup> schuldig, z. B.: „Abkehr der jungen Generation von der intellektuellen Problematik“<sup>231</sup> nach dem Krieg. Die Menschen wenden sich zu den Aktivitäten, die ihnen die vitalen Haltungen zum Leben bieten.<sup>232</sup>

So wurde der Sport zu einer der beliebtesten Aktivität. Sport als Tätigkeit lehnt Urzidil aber natürlich nicht ab, weil er dessen bewusst ist, dass Sport mit der Entfaltung der geistigen Kräfte der Menschen eng zusammenhängt. Er kommt an dieser Stelle zur Antike wieder. In dem alten Griechenland und Rom war es ganz üblich, die Sportstadien neben den Theatern zu sehen, erwähnt er. Damals koexistierten diese Institutionen zusammen aktiv. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts war es mit der nutzbringenden Koexistenz der Sport- und der Kunststätte jedoch leider anders.<sup>233</sup>

---

<sup>224</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 52.

<sup>225</sup> Ebd. S. 52.

<sup>226</sup> Ebd. S. 52.

<sup>227</sup> Vgl. Ebd. S. 52

<sup>228</sup> Ebd. S. 52.

<sup>229</sup> Vgl. S. 52.

<sup>230</sup> Ebd. S. 52.

<sup>231</sup> Ebd. S. 52.

<sup>232</sup> Vgl. Ebd. S. 52.

<sup>233</sup> Vgl. Ebd.S. 52.

Als ein weiteres Problem beobachtet Urzidil in Mitteleuropa, vor allem aber in den deutschen Ländern „das Sinken der materiellen Leistungsfähigkeit des Publikums und die Proletarisierung des Mittelstandes“<sup>234</sup>. Das bedeutet, dass der Theaterbesuch für die Bürger zu kostspielig war. Die Theaterbesuche erforderten zumal eine bestimmte festliche Kleidung und die Kleidung zu besorgen war auch eine kostspielige Sache, die Menschen begannen also lieber andere Vergnügungsformen aufzusuchen. Bei dieser Entwicklung spielten eine wichtige Rolle die anderen Ausdrucksmittel, z.B.: der Film. Kinobesuch lockte die Besucher besser an, es ging nämlich um eine rasche Vergnügungsweise. Die anderen Ausdrucksmittel waren durch den Aufschwung geprägt, Film, auch Radio, das verallgemeinert wurde. Das Interesse an der Benutzung dieser Ausdrucksmittel brachte nicht nur die Abkehr des Publikums vom Theater. Die Dichter und Autoren neigten sich im Allgemeinen der Film- und Rundfunkproduktion zu, weil sie größere Publizität und daher auch besseres Geld versprachen. Urzidil nennt vier Gründe, die zum gesunkenen Interesse am Theater führten, nämlich die technischen Errungenschaften, den Sport, den Geldmangel und als den vierten Grund die Abkehr der Schaffungskräfte.<sup>235</sup>

Demnach entstand „ein katastrophaler Mangel an brauchbaren neuen Stücken“<sup>236</sup> in ganz Europa. Dieser Mangel betraf nicht nur das Schauspiel. „In der Posse, in der Oper und der Operette“<sup>237</sup> konnte man dieselbe Tendenz spüren. Eine für die Theaterschaffung fruchtbarere Periode fing direkt nach dem Krieg an, damals wurden die Vorräte an neuen Stücken gebildet. Die Periode endete während der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts und die Theater waren gezwungen, „zur älteren Produktion zu greifen.“<sup>238</sup> Die Stücke dieser Produktion mussten jedoch neu umgearbeitet werden, auch demnach kam es dazu, dass die Darbietungen zu kostspielig wurden. Es folgte daraus, dass die Theaterkrise sich in dem sog. „*circulus vituosus*“<sup>239</sup> Zustand befand.<sup>240</sup>

---

<sup>234</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 52.

<sup>235</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>236</sup> Ebd. S. 53.

<sup>237</sup> Ebd. S. 53.

<sup>238</sup> Ebd. S. 53.

<sup>239</sup> Ebd. S. 53.

<sup>240</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

Eine Lösung dieser für das Theaterleben trostlosen Situation sieht Uridil in „[...]grösster Beharrlichkeit und modernster Anpassungsfähigkeit der Leistungen, [...]“<sup>241</sup> in „[...]grösstem Opfermut und Verständnis des Publikums und [...]“<sup>242</sup> in „[...]stärkstem Verantwortungsbewusstsein der Dichter und Autoren, [...]“<sup>243</sup>, vor allem aber in „ehrlichem Optimismus“<sup>244</sup> aller Beteiligten. Bei dem Entwurf dieser Lösung geht er aus dem Glauben an die aufklärerische Prägung des Theaterbetriebs aus.<sup>245</sup>

Er appelliert mit diesem Lösungsentwurf an die Verantwortung der Menschen für die Werte, die der geistlichen Entwicklung des menschlichen Bewusstseins helfen. Er sieht Hoffnung im Verständnis der Menschen für Ethik. Dieses Verständnis kommt zum vollwertigen Ausdruck, wenn die Menschen aus ihrer „Verwirrung der Gefühle“<sup>246</sup> und der Werte, in der sie in den 20er Jahren nämlich schwanken, kommen werden. Dazu soll ihnen eben der Optimismus helfen.<sup>247</sup>

Dann könnten die geistlichen Werte des Lebens, die auch das Theater entfalten hilft, gerettet werden.<sup>248</sup> Dann wird „das Theater sich als höhere Notwendigkeit des Geisteslebens erweisen, als das Forum, wo am eindringlichsten die großen Forderungen gestellt und die Richtung Ihrer Lösungen angegeben werden kann.“<sup>249</sup>

Durch die Beschreibung der allgemeinen Theaterkrise kommt Uridil wieder konkret zum Prager Deutschen Theater zurück. Uridil betont eine spezielle Lage dieses Theaters, die auch aus seiner Bedeutung für die Gesellschaft folgt. Das Theater befand sich inmitten des Turniers der „geistigen Kräfte“<sup>250</sup> der zwei zusammenlebenden Nationen, das sich immer in Prag abspielte, die Aufgabe des Theaters, die deutschen Kulturwerte zu pflegen, war also demnach immer besonders.<sup>251</sup>

Das Wetteifern führte immer „zum Vorteil beider Parteien.“<sup>252</sup> Wenn man sich den Gegner zu besiegen bemüht, will man also immer besser sein. Das ist eine allgemeine Regel, die auch im Fall des Turniers in Prag galt.<sup>253</sup>

---

<sup>241</sup> J. Uridil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 53.

<sup>242</sup> Ebd. S: 53.

<sup>243</sup> Ebd. S. 53.

<sup>244</sup> Ebd. S. 53.

<sup>245</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>246</sup> Ebd. S. 53.

<sup>247</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>248</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>249</sup> Ebd. S. 53.

<sup>250</sup> Ebd. S. 53.

<sup>251</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>252</sup> Ebd. S. 53.

<sup>253</sup> Vgl. Ebd. S. 53.



Das Publikum gewöhnte sich dadurch an tolle Theaterleistungen, es wurde ganz scharf und kritisch. Darüber hinaus entfaltete sich auch eine bestimmte Skepsis des Prager Publikums, die eben von der hoch kritischen Sicht der Zuschauer ausging.<sup>254</sup>

Weiterhin stützt er sich auf die Tradition des deutschen Theaters, um seine bedeutsame Lage damit zu bestätigen. Der Ruf des Theaters gründete sich schon im 18. Jahrhundert, als Mozart Prag besuchte, als die große Tragödin Sophie Schröder oder E. M. von Weber als Dirigent in ihm wirkten. Den Ruf dieses Theaters vermehrte Angelo Neumann um das Jahr 1885 noch.<sup>255</sup>

Mit Lob sprach Urzidil über diese Persönlichkeit schon in dem vorherigen Artikel. In dieser Kritik spricht Urzidil über Neumann als über den „*Meister der zyklischen Darbietungen*“<sup>256</sup>, derer Qualität auf dem Können, „*die Entwicklungsphasen eines literarischen oder musikalischen Autors in einer geschlossenen Kontinuität dem Publikum vorzuführen*“<sup>257</sup>, beruhte. Er machte Prag zur Richard Wagner Stadt, das tschechische Publikum lockte er zu den alljährlichen Wagner'schen Zyklen an. Es war eine unvergessliche Zeit für das Theater während der Neumanns Leitung.<sup>258</sup>

Für die Nachfolger Neumanns war es nicht leicht, dem Theater sein hohes Niveau aufrechtzuerhalten. Es bestand der ständige Geldmangel und überdies verschlechterte sich die gesellschaftliche Situation wegen der nationalen Streitigkeiten unter den Tschechen und den Deutschen.<sup>259</sup>

Die Nachfolgerreihe endet mit dem Direktoren Volkner. Urzidil lobt die Arbeit dieses Mannes, der mit immer erheblicheren Schwierigkeiten kämpfen musste. In Prag gab es einen heißen Boden für das Zusammenleben der beiden Nationen. Die Krise des Prager Deutschen Theaters ging auch aus der allgemeinen Krise der deutschen dramatischen Schaffung, aus der Krise der Opern- und Operettenschaffung, die wegen ihrer Zuneigung zur Revue „*dem Theater als solchem*“<sup>260</sup> sogar entfremdet wurde, hervor.<sup>261</sup>

---

<sup>254</sup> Vgl. J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 53.

<sup>255</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>256</sup> Ebd. S. 53.

<sup>257</sup> Ebd. S. 53.

<sup>258</sup> Vgl. Ebd. S. 53-54.

<sup>259</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

<sup>260</sup> Ebd. S. 54.

<sup>261</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

„Ein positives Resultat“<sup>262</sup> zeigt jedoch der Überblick der Theatersaison 1929/1930, mit dem Urzidil den Text auf den weiteren Seiten erweitert. Man kann daraus erfahren, dass das Publikum „alle wichtigen Novitäten“<sup>263</sup> erleben konnte, dass das Theater eine Rücksicht auf das Zeitstück auch nahm und dass es den Zuschauern einige klassische Stücke bot, obwohl sie nicht so oft wie vorgesehen am Programm standen, z. B. Shakespears „Was ihr Wollt“ wurde in dieser Saison verschoben, sonst konnten die Zuschauer von den klassischen Werken die „sorgfältige Aufführung von „Romeo und Julia“ unter der Volkner Regie“<sup>264</sup> und „Götz von Berlichingen“ unter der Regie Hölzlin sehen. Das Theater studierte auch Molières „Pourceaugnac auf Freiersfüßen“ unter der Liebls Regie ein.<sup>265</sup>

Die Aufgabe des Prager Deutschen Theaters, die dramatischen Werke der deutschen Autoren aus der Tschechoslowakei zu verarbeiten, war auch in dieser Saison erfüllt, ergänzt Urzidil. Es wurden der Öffentlichkeit diese Arbeiten vorgestellt: Max Brods „Lord Byron kommt aus der Mode“, der Regie nahm sich Max Liebl an, wie auch der Regie Dietzenschmieds „Hinterhauslegende“. Regisseur Hölzlin arbeitete an dem Paul Leppins Stück „Rhabarber“ und „Satanas obenauf“ von Hans Klaus. Es liefen auch die Maifestspiele ab. Zum Ensemble wurden die Wiener Gäste eingeladen, derer Kunst die Kritik der deutschen Tagesblätter hoch schätzte.<sup>266</sup> Urzidil vertrat aber die Meinung, dass sie: „hiesiges Ensemble nur momentweise übertrafen, größtenteils gar nicht an es heranreichten.“<sup>267</sup>

Aus den tschechischen Stücken hatten die Zuschauer in dieser Spielzeit die Möglichkeit, sich Franz Langers „Ferdíš Pištora“ in der Regieleitung Max Liebls und während der Maifestspiele Smetanas „Dalibor“ anzusehen. Das Stück wurde von R. Volkner regiert, von E. Pirchan inszeniert und von G. Szell dirigiert. Die zuletzt genannte Vorstellung ernte einen herausragenden Erfolg, kommentiert Urzidil.<sup>268</sup>

Der Überblick der Tätigkeit des Theaters geht weiter. Die Aufführungen der Zeitstücke waren mit der Zuckmayer'schen Bearbeitung der von Liebl regierten „Rivalen“, mit Finkelburgs „Amnestie“ – wieder Liebls Regie, und mit Rehfischs „Affaire Dreyfus“, die unter der Regieaufsicht von Volkner versorgt wurde. Die nicht allzu hervorragenden Erfolge ernten die Aufführungen aus dem literarischen Repertoire.<sup>269</sup>

---

<sup>262</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 54.

<sup>263</sup> Ebd. S. 54.

<sup>264</sup> Ebd. S. 54.

<sup>265</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

<sup>266</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

<sup>267</sup> Ebd. S. 54.

<sup>268</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

<sup>269</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

Von den Inszenierungen Hoffmansthals „*Schwieriger*“ – Regie von Hölzlin, Schnitzlers „*Spiel der Sommerlüfte*“ – Regie wieder von Hölzlin, und Stefan Zweigs „*Lamm des Armen*“ – die Uraufführung wurde von Liebl regiert, Maughams „*Heilige Flamme*“, Regiearbeit von Liebl, kam die letztere Regie als die wirksamste in Betracht. Die Regie der Lustspiele: „*Trio*“, „*Frau Vidal*“, „*Geschäft mit Amerika*“ bezeichnet Urzidil als humorvoll und gut pointierend. Den Regisseur dieser Stücke – Hans Götz verehrt er sogar mit dem Wort – „*liebenswert*“<sup>270</sup>. Die weiteren Lustspiele: „*Sachertorte*“ und „*Hulla di Bulla*“ – Regie von Hölzlin, und das von Liebl regierte Spiel „*Niobe*“ standen im Programm dieser Saison auch. Im Programm liefen jedenfalls noch einige ältere und neuere Possen und Lustspiele. Sie waren unterschiedlich erfolgreich, wie Urzidil erwähnt. Das Debüt feierte Ströhlin mit seiner Regie der Sternheims „*Kassette*“.<sup>271</sup>

Die großartige Arbeit des Dirigenten Georg Szell betraf schon die Erwähnung, die in dieser Abhandlung bei der Beschreibung des vorherigen Urzidils Aufsatzes vorkam. Seine sorgfältige Arbeit war für die Oper, die sich jedoch immer im Krisenzustand befand, sehr bereichernd. Obwohl das „*gute Vokalmaterial*“<sup>272</sup> der Oper fehlte, bot das Programm trotzdem manches Interessante und Neue aus diesem Genre zu sehen.<sup>273</sup> Also z. B.: „*Lochs*“, „*Prinzessin auf der Erbse*“, Kreneks „*Schwertgewicht*“, Hindemiths „*Hin und zurück*“, Giordanos „*König*“, Latuadas „*Lächerliche Zierpuppen*“, Weil-Brechts „*Mahagony*“.<sup>274</sup>

An das ältere Opernrepertoire dachte die Dramaturgie mit besonderer Sorgfalt, schreibt Urzidil. Es wurden z.B.: „*Wagners* „*Ring*“, „*Meistersinger*“, „*Parsifal*“; *Verdis* „*Aida*“, „*Othello*“, „*Maskenball*“; *Rossinis* „*Barbier*“, „*Tosca*“, „*Dreigroschenoper*“ usw.“<sup>275</sup> gespielt. In dieser Saison gelang speziell „*die Aufführung des „Figaro“ von Mozart (mit Lilly de Garmo)*“<sup>276</sup>, geht Urzidil weiter. Urzidil fügt zu dem besagten Überblick noch die Philharmonischen Konzerte hinzu, weiter dann auch die Maifestspiele, von denen er konkret die Aufführung von „*Don Juan*“, in der die Gäste aus der Wiener Staatsoper unter Schalk auftraten, und des Weiteren auch die Aufführung von Smetanas „*Dalibor*“ hervorhebt. Die Operette befasste sich sowohl mit den neuen, als auch mit den älteren Stücken.<sup>277</sup>

<sup>270</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 55.

<sup>271</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

<sup>272</sup> Ebd. S. 55.

Bemerkung der Verfasserin: mit diesem Begriff sind gute Sänger der Oper gemeint.

<sup>273</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

<sup>274</sup> Ebd. S. 55.

<sup>275</sup> Ebd. S. 55.

<sup>276</sup> Ebd. S. 55.

<sup>277</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

Von den neuen Stücken findet Urzidil den Millöckers „*Gasparone*“ reizend und den besten Eindruck machte auf ihn Küneckes „*Tenor der Herzogin*“. Während der Saison tauchten, wenn die Maifestspiele nicht mit einbezogen würden, ganz viele Gäste auf. Max Adalbert, Pallenberg und Ria Thiele traten als Gäste in verschiedenen Lustspielen auf. Lil Dagover, bekannt aus der Filmbranche, gastierte einmal im Prager Ensemble, Tairoff führte moderne Regie. Urzidil ergänzt die Reihe noch mit der eindrucksvollen Leistung Lucie Höflichs im Hamsuns Stück: „*Vom Teufel geholt*“, die sie schon bei den Maifestspielen vorstellte.<sup>278</sup>

Im zusammenfassenden Teil des Artikels sagt Urzidil, dass aus dem angegebenen Programm der Theatersaison hervorgeht, dass die Künstler des Theaters hart arbeiteten, um das Beste den Zuschauern bieten zu können. Leider gab es damals viele nicht gerechtfertigte Kritiken, in denen immer dieselben Argumente gegen das Theater schon seit vielen Jahren auftauchten. Die Kritiken stellten sich immer „*gegen Direktion, Regie, Inszenierungen, Fehlengagements, Mangel an Novitäten usw.*“<sup>279</sup>, drückt sich Urzidil über die Kritik aus. Manche Kritiker brachten aber auch „*wertvolle Anregungen*“<sup>280</sup>, ergänzt Urzidil im Text. Urzidil selbst ist der Meinung, dass die Dramaturgen und Regisseure des Theaters eben harmonisch zusammen arbeiten können und dass das Theater die Spitzenleistungen bieten kann.<sup>281</sup>

Urzidil beschreibt weiter, dass es einen Mangel an Mitteln, der speziell „*auf dem Gebiete der Inszenierungen und Kostüme*“<sup>282</sup> zu bemerken war. Es gab auch „*eine nicht genügende Heranziehung moderner malerischer Begabungen für Bühnenbilder*“<sup>283</sup>. Als bedeutsam gibt Urzidil die Arbeit Frau Trude Volknens an, die mit den Kostümen arbeitete.<sup>284</sup>

Diesen Grundrissen der Theatersaison folgen die Aufrufe Urzidils auf alle deutschen Kreise zur Unterstützung und Förderung des Prager Deutschen Theaters. Im Kontrast zu der deutschen Seite erwähnt Urzidil die Einstellung der Tschechen zu ihrem Nationaltheater. Die Tschechen setzten sich nämlich dafür ein, das Nationaltheater nach seinem frühen Brand wieder durch „*Sammlungen von Haus zu Haus*“<sup>285</sup> neu aufzubauen.<sup>286</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 55.

<sup>279</sup> Ebd. S. 55.

<sup>280</sup> Ebd. S. 55.

<sup>281</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

<sup>282</sup> Ebd. S. 55-56.

<sup>283</sup> Ebd. S. 56.

<sup>284</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>285</sup> Ebd. S. 56.

<sup>286</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

*„Die Tschechen haben zu ihrer Schaubühne ein ausgeprägtes Gefühlsverhältnis und es wäre gut, wenn auch die Deutschen Prags sich nicht scheuen würden, in ihrem Theater nicht bloß Unterhaltung zu suchen und sich die Langweile vertreiben zu lassen, sondern es lieben zu lernen. Denn es ist liebenswert und wenn man es wünscht, von ihm wiedergeliebt zu werden, dann muß man sich auch darum bekümmern, wie jemand, der auch zu loben und zu schätzen weiß, und sich zu bekennen zu dem, was ihm gefällt.“*<sup>287</sup>

Wenn die Deutschen dessen bewusst wären, was Urzidil in dem bereits erwähnten Zitat andeutet, könnten sie, geht Urzidil mit den Überlegungen weiter, danach handeln, was die Inschrift, die sich auf dem Marmortafel im Foyer des Deutschen Theaters befindet, besagt. Das Zitat lautet<sup>288</sup>:

*„Diese Stätte der Kunst schuf das deutsche Volk aus eigener Kraft.“*<sup>289</sup>

---

<sup>287</sup> J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: Witiko, Eger, 1931, Bd.3, Nr.1, S. 56.

<sup>288</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>289</sup> Ebd. S. 56.

## 4. Allgemeines

### 4.1. Einleitung

Fast alle Urzidils Aufsätze, die das Thema des Theaters behandeln, betreffen ausschließlich das deutschsprachige Theater, obwohl es nicht immer den direkten Gegenstand der Anschauungen darstellt.

Es werden für diese Abhandlung zwei Aufsätze ausgewählt, in denen er sich im Allgemeinen zur Problematik der Theatertheorie äußert. Es geht um das Essay: *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*, das im Jahre 1924 im Prager Theaterbuch publiziert wurde (die tschechische Übersetzung dieses Essays erschien im Jahre 1928 in der Zeitschrift *Nová Svoboda*) und um das Essay: *Wege und Aufgaben der schauspielerischen Gestaltung*, das auch in derselben Presse jedoch im Jahre 1930 zum Einsehen ist.

Was er über Kunst überhaupt denkt, wird später an den kurzen Beschreibungen einiger seiner Essays über Kunst zu veranschaulichen. Veranschaulicht sind einige Erwägungen aus diesen zwei in der Freien Welt erschienenen Essays: *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk* – erschienen im Jahre 1929, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation* – erschienen zwischen den Jahren 1928-1929.

In allen diesen Werken manifestiert sich seine Hochschätzung der Suche nach Harmonie, der Suche im Leben, in der Kunst und konkret auch an der Bühne. Die Lebensethik wird ihm zum Blickwinkel, aus dem er die Geschehnisse auf der *Weltbühne* betrachtet. Im Prozess der Kunstschaffung nimmt er wesentlich den Glauben wahr.<sup>290</sup>

### 4. 2. Über das Theater

#### 4.2.1.Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater

Urzidil erklärt in dem ersten Essay, dass das Theater „zwei *Hauptaufgaben*“<sup>291</sup> erfüllen soll. „*Eine absolut oder gleichsam vertikale, den Menschen [...] emporzutreiben*“ (das Ziel ist verschieden, die Richtung gemeinsam), und eine *relative oder horizontale [...], den Menschen in gute Laune zu bringen[...]*“<sup>292</sup> und ihn in der Laune auch zu erhalten. Diese Aufgaben erfüllten einige Genies.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Siehe die Kapitel: Zur Kunst (in dieser Abhandlung)

<sup>291</sup> J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.129.

<sup>292</sup> Ebd. S. 129.

<sup>293</sup> Vgl. Ebd. S: 129.

Urszidil hält für diese Genies „*Aristophanes, Shakespeare oder Mozart*“<sup>294</sup>, sie erkannten, dass das Theater eben sowohl die ethische, als auch die Unterhaltungsfunktion erfüllen soll. Diese Forderungen waren in dem griechischen Theater erfüllt. Das Satyrspiel und die Tragödie waren an der Bühne der Griechen verbunden.<sup>295</sup> „*Die wirkliche Komödie*“<sup>296</sup> bindet „*den tragischen Ethos und Gelächter*“<sup>297</sup>, demnach gilt sie „*als höchste theatralische Form*“<sup>298</sup>.

Urszidil ist davon überzeugt, dass das moderne Theater (im Sinne: zeitlich) beide diese Aufgaben nicht verbinden kann. Entweder überwiegen nur die unterhaltenden Tendenzen oder nur die tragischen Tendenzen an der Bühne. Die Tragödie veränderte sich allmählich zu der „*deprimierenden Tragödie*“<sup>299</sup>, noch genauer gesagt zur „*Tragödie ohne Läuterung*“<sup>300</sup>, derer Autoren „*nicht unbedingt [...] Weg-Weiser sind*“<sup>301</sup>. Die Komödie wurde wieder zur „*hohlen Posse*“<sup>302</sup>, zum „*platten Operettenscherz*“<sup>303</sup>. Wenn die Tendenzen sich nicht einseitig entwickeln würden, könnte die Bühnenkunst sich ein besseres Niveau behalten.<sup>304</sup>

Urszidil kritisiert die Zuschauer, die lieber Unsinn zur Unterhaltung aufsuchen. Wenn man von einer Theatervorstellung „*Erkenntnis*“<sup>305</sup> oder „*Läuterung*“<sup>306</sup> erwartet, soll man sich aktiv teilnehmen. Das bedeutet natürlich nicht, dass das Publikum sich an die Aufführung beteiligen sollte, sondern dass die Zuschauer sich nicht passiv unterhalten lassen sollten und dass sie über das Aufgeführte mehr nachdenken sollten.<sup>307</sup>

Es ist natürlich, dass der Mensch Unterhaltung will. Die Unterhaltung soll ihm aber nicht nur eine gute Laune bringen, sondern sie soll ihn geistig emporheben. „*Das Theater will Läuterung und Erkenntnis*.“<sup>308</sup> Zur Läuterung und Erkenntnis wird der Mensch näher gebracht,<sup>309</sup> wenn er „*seiner inneren Konstitution und seinen elementaren Bedürfnissen ein Opfer brächte*“<sup>310</sup>.

---

<sup>294</sup> J. Urszidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.129.

<sup>295</sup> Vgl. Ebd. S. 129.

<sup>296</sup> Ebd. S. 129.

<sup>297</sup> Ebd. S. 129.

<sup>298</sup> Ebd. S. 129.

<sup>299</sup> Ebd. S. 129.

<sup>300</sup> Ebd. S. 129.

<sup>301</sup> Ebd. S. 129.

<sup>302</sup> Ebd. S. 129.

<sup>303</sup> Ebd. S. 129.

<sup>304</sup> Vgl. Ebd. S.130.

<sup>305</sup> Ebd. S. 130.

<sup>306</sup> Ebd. S. 130.

<sup>307</sup> Vgl. Ebd. S. 130.

<sup>308</sup> Ebd. S. 130.

<sup>309</sup> Vgl. Ebd. S. 130.

<sup>310</sup> Ebd. S. 130.

Wenn der Mensch sich dessen bewusst wäre, würde er dem Lebensgesetz nach handeln. Dieses Gesetz richtet sich nach der Regel, nichts gewinnt man umsonst<sup>311</sup>. Es handelt sich jedoch nicht um Kompromiss, sondern um „*Befolgung des natürlichen Lebensgesetzes von der Erhaltung der Kräfte und der Undurchdringlichkeit der Substanzen.*“<sup>312</sup>

Man kann eine Analogie zur Urzidils Erwägung, die schon in dieser Abhandlung in der Aufzeichnung seines Textes: *Zur fünfzig Jahr- Feier des Prager Deutschen Theaters* angedeutet wurde, betrachten. In ihm erklärt Urzidil Wichtigkeit eines Opfers, was das bedeutet, ein Opfer zu bringen. In dem Text wurde das Opfer der Kulturzentralisierung der deutschen Theaterkultur in fremdem Land gemeint. Wenn es dieses Opfer nicht gäbe, käme es auch nicht zu der notwendigen Entwicklung der geistlichen Welt der deutschen Minderheit nicht.<sup>313</sup>

Urzidil ist der Meinung, dass die ethische Botschaft des Theaters in der menschlichen, kosmopolitischen Ebene liegt. Die Unterhaltung bringt das Theater in der nationalen Ebene. „*Das Tragische*“<sup>314</sup>, das Ethische und das Ernste im Menschenleben erlebt jeder in seiner Einsamkeit, „*das Komische*“<sup>315</sup> verknüpft ihn mit der Gemeinschaft. Daher erreicht er Läuterung und Erkenntnis, wenn er einsam ist. Das Theater prägt den Menschen also durch doppelte Auswirkung, zum einen isoliert es ihn von der Welt und zum anderen verknüpft es ihn aber auch mit ihr. Urzidil erklärt den Zustand der Einsamkeit noch näher. Er behauptet nämlich, dass der Mensch sich in seiner Einsamkeit zugleich in der großen Gemeinschaft der Einsamen befindet.<sup>316</sup>

Den Charakter der Nationen kann man an ihrem Humor und ihren Komödien erkennen, sagt Urzidil weiter im Text. Das Komische ist am meisten unübersetzbar, das Tragische ähnelt sich in allen Sprachen.<sup>317</sup>

„*Die Schaubühne soll eine ästhetisch einwandfreie Beziehung herstellen zwischen dem Endlosen und dem Begrenzten, dem Zeitlosen und dem Momentanen.*“<sup>318</sup>

---

<sup>311</sup> Siehe S. 28. dieser Abhandlung

<sup>312</sup> J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.130.

<sup>313</sup> Vgl. Johannes Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, 1938, S. 290.

<sup>314</sup> J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.130.

<sup>315</sup> Ebd. S. 130.

<sup>316</sup> Vgl. Ebd. S. 131.

<sup>317</sup> Vgl. Ebd. S. 131.

<sup>318</sup> Ebd. S. 131.



Die Schaubühne bildet einen ganz neuen Menschen, mit seinem Charakter, mit seinem Schicksal stellt sie ihn vor das Publikum, vor die Welt hin. Der Dramatiker und die Bühne sollen das Leben des Menschen in vielen seinen Dimensionen bilden. Epiker denken in der Fläche, die Dramatiker sollten der Bühne ihre Figuren eben in den komplizierteren Zusammenhängen ergeben:

*„Die unbedingte Dreidimensionalität des Dramas aber erfordert, dass in ihm sich die Ideen und die Menschen in vollständiger Bewegung befinden, dass sie von überall her gleichmäßig sichtbar werden und daß nicht eine falsche Art von Reinheit sich bilde, indem Widersprüche, Schwächen, Lächerlichkeiten und das, was man gemeiniglich Zufall nennt, künstlich ausgeschieden werden. Und darum gehört zum Dramatiker außer allem andern in erster Linie Mut.“<sup>319</sup>*

Ein weiteres Zitat aus dem Essay besagt:

*„Der dramatische Autor muss nicht eigentlich so wie der Epiker ein „Menschenkenner“ sein, als vielmehr die hohe mediumistische Gabe besitzen, zum zeitweiligen Wohnort aller Charaktere werden zu können und nicht bloß die Wahrheit zu reden, sondern in der monologischen Besessenheit des Lyrikers wirklich wahr zu sein. Gott ist der „Ort der Ideen“ und der Dramatiker ist der Ort der Schicksale, aller Schicksale, nicht bloß einer bestimmten Kategorie von Schicksal.“<sup>320</sup>*

Menschliche Konflikte wurden in einem Drama in ihren Extremen, in ihren Idealfällen wiedergegeben. Schon die antiken Dramatiker erkannten, dass das Drama *„an einer Stelle erdgebunden bleiben“<sup>321</sup>* muss, dass es aus dem idealen, absoluten Zustand in den momentanen Zustand kommen soll. Das Publikum bleibt eben damit immer dessen bewusst, was sich im Drama abspielt. Aus diesem Grunde trat der Chor als *„Vermittler des zwischen Publikum und Bühne hin und her strömenden Fluidums“<sup>322</sup>* in den antiken Tragödien auf.<sup>323</sup>

Das Komische im Tragischen macht die Tragödie lebhaft. Also der Autor, der das Komische mit dem Tragischen kombiniert, kann den Zustand des Chaos beruhigen und Harmonie bilden.<sup>324</sup>

---

<sup>319</sup> J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.131.

<sup>320</sup> Ebd. S: 132.

<sup>321</sup> Ebd. S. 132.

<sup>322</sup> Ebd. S. 132.

<sup>323</sup> Vgl. Ebd. S. 132.

<sup>324</sup> Vgl. Ebd. S.133.

Die moderne Literatur und Kunst überhaupt bemühen sich um Bildung der Polarität. Urzidil sagt, die moderne Kunst leidet an der Polarität. Als Beweis für das Leiden an der Polarität kann man verstehen, dass die Literatur der größten „*Simultanität verschiedener Gefühlsrichtungen*“<sup>325</sup> bedarf oder z. B.: dass man in der damaligen Malerei bemerken kann, dass sie verschiedene Beobachtungsweisen eines Objektes auf einer Fläche sucht.<sup>326</sup>

All dieses Leiden soll gemeinsame ethische Wurzel haben<sup>327</sup>:

*„den dunklen Protest gegen die Aufteilung alles Seienden in zwei gegeneinander zeugende polare Kategorien, die unformulierte und darum lebendig wirkende Erkenntnis, daß Erlebnisse und Ideen im Kunstwerk nicht petrifiziert werden dürfen, sondern in Bewegung bleiben müssen.“*<sup>328</sup>

Urzidil erklärt weiter, dass die Autoren in der modernen dramatischen Kunst ähnlich wie die Lyriker bilden, indem sie zahlreiche Monologe statt des Theaterdialogs im Drama verwenden, so dass das Drama sich dem Mysterium ähnelt. Der Dramatiker befindet sich auf einem neuen Weg wie die ganze Kunst dieser Zeit. Er soll den Weg unbeirrt bis zu Ende begehen, er soll sich „*das Drama seiner eigentlichen Form zuwenden*“<sup>329</sup> und das Theater retten. Er soll nicht gleich wie die antiken Autoren oder Shakespeare vorgehen, sondern das Drama nach ihrem Vorbild „*neu schaffen*“<sup>330</sup>. „*Das Komische muss wieder seinen Platz im Drama finden, wie es seinen Platz im Leben hat, die Ironie muss wieder als der göttliche Kontrapunkt aller Tragik erkannt werden.*“<sup>331</sup> Dann kann das Theater im Einklang mit solcher dramatischen Schaffung seine zwei Hauptfunktionen erfüllen. Mit dieser Überlegung beendet Urzidil diesen Text.<sup>332</sup>

---

<sup>325</sup> J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S.133.

<sup>326</sup> Vgl. Ebd. S. 133.

<sup>327</sup> Vgl. Ebd. S. 133.

<sup>328</sup> Ebd. S: 133.

<sup>329</sup> Ebd. S. 134.

<sup>330</sup> Ebd. S. 134.

<sup>331</sup> Ebd. S. 134.

<sup>332</sup> Vgl. Ebd. S. 134.

#### 4.2.2. Wege und Aufgaben der schauspielerischen Gestaltung

Im zweiten Essay befasst sich Johannes Urzidil damit, was Instinkt und Temperament für die schauspielerische Schaffung bedeuten. Er behauptet, dass sie wichtig, aber natürlich nicht alles sind. Es geht um „*natürliche Fermente*“<sup>333</sup>, ohne die kein Künstler wirklich Künstler werden könnte. Sie „*bilden die Substanz einer schauspielerischen Begabung*“<sup>334</sup>. Zur Entstehung eines Werks könnten selbstverständlich diese Fermente selbst nicht reichen.<sup>335</sup>

*„Zu formen und zu gestalten: das ist die eigentliche Gnade, darin liegt die ethische Aufgabe des Schauspielers, darin der Appell an das Publikum. Zu formen und zu gestalten aber vermag man nur mit Absichten, mit dem Intellekt, mit einem bestimmten Wissen um die Problematik einer Rolle und um die Aktualität dieser Problematik für den Zuschauer.“*<sup>336</sup>

Urzidil gibt weiter bekannt, dass es zwei Typen der Regisseure gibt, der erste Typ löst alles allein und erlaubt den Schauspielern einen nicht großen Spielraum zur Gestaltung der Rolle. Der zweite Typ fungiert umgekehrt, einen solchen Regisseur bezeichnet man als Betriebsleiter. Die Gestaltung der Rolle liegt dann wesentlich an dem Schauspieler selbst. Für das Theater ist optimal, wenn die Regiearbeit zwischen diesen zwei Typen osziliert. Die erste Phase der Regiearbeit liegt an dem Dramaturgen, der den dramatischen Text erst für das Theater vorbereiten soll. Die Bühne ist ein spezieller Ort, an dem der dramatische Text nicht in seiner völligen Fassung erscheinen kann. Die Zusammenarbeit des Dramaturgen und des Regisseuren ist nötig, wenn man ein Drama „*taktvoll und zielbewusst*“<sup>337</sup> zu gestalten vornimmt. Die beiden hatten zwar andere konkrete Aufgaben im Theater, sie sollten aber die Arbeit des anderen verstehen. Der Regisseur sollte sein Ensemble gut kennen, damit er das die Rollen richtig verteilen könnte, sagt Urzidil.<sup>338</sup>

„*Dann beginnt die Probenarbeit, gegenseitige Angleichung, das Aufsetzen von Lichtern, das Schattieren des Gesamtbildes*“<sup>339</sup>, charakterisiert Urzidil den Schaffungsprozess. Der Regisseur sollte seine Vorstellungen nicht diktatorisch durchsetzen. Demgegenüber ist es plausibel, dass sich der Schauspieler bemüht, seine Rolle zu verstehen. Aber es handelt sich nicht nur um das Verstehen der Rolle,<sup>340</sup> die Rolle „*muss ihm auch liegen*“<sup>341</sup>.

---

<sup>333</sup> J. Urzidil, *Wege und Aufgabe der schauspielerischen Gestaltung*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 10, 1930, Nr. 229, S. 90.

<sup>334</sup> Ebd. S. 90.

<sup>335</sup> Vgl. Ebd. S. 90.

<sup>336</sup> Ebd. S. 90.

<sup>337</sup> Ebd. S. 91.

<sup>338</sup> Vgl. Ebd. S. 91.

<sup>339</sup> Ebd. S. 90.

<sup>340</sup> Vgl. Ebd. 92.

<sup>341</sup> Ebd. S. 92.

„Das Spielen mit dem bloßen Temperament ist ein missverstandener Rest des abgelebten Naturalismus“<sup>342</sup>, ist die Meinung Urzidils zu dieser Problematik der Rollengestaltung an der Bühne. Der Schauspieler sollte sich ständig ausbilden, denn die Rolle nur mit dem gepflegten Intellekt des Schauspielers zur ihren Erfüllung geführt werden kann. Obwohl die meisten Künstler diese gründlichen Prämissen der erfolgreichen Theateraufführung kennen, (wie schon angedeutet) befindet sich das Theater in einer Krise. Urzidil fragt, warum, wieso? Wer ist verantwortlich? Wer ist schuldig, die Schauspieler, das Publikum, das sich vom Theater abneigt? Wer oder was spielt die Hauptrolle in der Krise?

Vielleicht „die sozialen Verhältnisse, die neuen Probleme der Masse und des Einzelnen“<sup>343</sup>, vielleicht liegt die Schuld an der falschen Erziehung der Schauspieler. Urzidil versucht zu antworten.<sup>344</sup>

Es existierte die Zeit, in der die Gesellschaft nicht z. B. den Mime, oder auch die Frauen als Schauspielerinnen akzeptierte. Es war eine falsche Zeit und man muss hoffen, sie wird nicht mehr zurückkommen, weil einige talentierte Theaterkünstler ihre Begabungen nicht weiter entwickeln konnten oder sie dann auch nicht entwickeln wollten. Die Bühnenwelt war von der übrigen Gesellschaft isoliert.<sup>345</sup>

Doch etwas konnte an dieser ungünstigen Zeit gut sein, denkt Urzidil nach, nämlich, dass nur die wirklichen Talente, die die Hindernisse überwand, bei dieser Berufstätigkeit blieben. „Es ergab sich solchermassen eine natürliche Auslese der Begabtesten.“<sup>346</sup>

Zu der Zeit der Entstehung des Textes vermehrt sich die Reihe der Theaterkünstler und viele von ihnen würden sich eben vielmehr wünschen, die Begabung zu haben, als dass sie wirklich talentiert wären. Die Aufgabe der Regisseure ist eine solche wirkliche Begabung zu finden, deutet Urzidil am Ende des Textes die Forderung der Zeit an.<sup>347</sup>

---

<sup>342</sup> J. Urzidil, *Wege und Aufgabe der schauspielerischen Gestaltung*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 10, 1930, Nr. 229, S. 92.

<sup>343</sup> Ebd. S. 93.

<sup>344</sup> Vgl. Ebd. S. 92-93.

<sup>345</sup> Vgl. Ebd. S. 94.

<sup>346</sup> Ebd. S. 94.

<sup>347</sup> Vgl. Ebd. S. 94.

### 4.3. Zur Kunst

Aus den beiden Typen der Texte Urzidils, auf die es in dem dritten Teil der Arbeit, auch in dem vierten Teil aufmerksam gemacht wird, ergibt sich, dass sie einige Parallelen aufweisen. Siehe man in dem Beitrag z. B. die Absätze, die das Thema des Opfers<sup>348</sup> beschreiben oder die Stellen, an denen es angedeutet wird, wie sich Urzidil zu den Aufgaben der Theaterkünstler<sup>349</sup> äußert. Die Parallelen erscheinen in seinen Texten, weil die Texte die gleiche Basis haben, und zwar die Pflege der geistlichen Werte. Johannes Urzidil war sich immer der Tradition, der Demut, der Nützlichkeit der Verantwortung bewusst. Dieser Prinzipien folgte er sowohl in seinem belletristischen Werk, als auch in seinen Kritiken, Essays. Das können auch seine Erwägungen über Kunst beweisen, die in diesem Teil der Arbeit aufgezeichnet sind.

#### 4.3.1. Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk

„*Alles materielle und geistige Leben*“<sup>350</sup> geht das Problem der Bedeutung der Symmetrie an. Symmetrisch kann nicht nur die körperliche Materie sein, sondern auch die geistliche Welt, in der sich das Gebiet der Ideen, der Gedanken, die Gefühle, einfach „*die Kräfte jeder Art und des Daseins*“<sup>351</sup> erstrecken. Im Allgemeinen gilt es, dass: „*Nur die Symmetrie der geistigen Form verschafft der Symmetrie der Materialität wahre Geltung.*“<sup>352</sup> Man geht von dem Grundsatz aus:<sup>353</sup>

„*dass wirkliche Kunstwerke niemals unsymmetrisch sind, auch wenn sie äußerlich vielleicht einen unsymmetrischen Eindruck machen und dass jede materielle Asymmetrie ihren Ausgleich findet, wenn das inhaltliche Wesen, die geistige Form des Kunstwerkes zur Vollendung gediehen ist.*“<sup>354</sup>

Die Symmetrie wird eindeutig z. B: in der Kunst der Musik, in der die geistliche Form zugleich mit der materiellen Form zur Welt gerät. Nicht so eindeutig erscheint die Symmetrie in den anderen Kunstarten.<sup>355</sup>

---

<sup>348</sup> Siehe S. 28, 43 dieser Abhandlung

<sup>349</sup> Siehe S. 28, 35, 48. 49 dieser Abhandlung

<sup>350</sup> J. Urzidil, *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 53.

<sup>351</sup> Ebd. S. 53.

<sup>352</sup> Ebd. S. 53.

<sup>353</sup> Vgl. Ebd. S. 53.

<sup>354</sup> Ebd. S. 54.

<sup>355</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

Den „*Stil moderner*“<sup>356</sup> *Werke der bildenden Kunst*“<sup>357</sup> kann man als Konflikt in Betracht nehmen, das „*Wesen des Konfliktes*“<sup>358</sup> kann man in der „*Symmetriestörung [...] der Schwerpunkterschütterung*“<sup>359</sup> suchen.<sup>360</sup> „*Kunstwerk ist, was diesen Konflikt und seine Lösung*“<sup>361</sup> [...] zum Ausdruck bringt.“<sup>362</sup>

Wenn es in dem „*Schöpfungsprozess*“<sup>363</sup> zu einer Symmetriestörung kommt, erscheint ein „*Kompensationsmittel*“<sup>364</sup>. Die Störung braucht jedoch ein natürliches Mittel, nicht ein Äußerliches. Das kann man näher klären an Hand von dem Beispiel der Ausgleichung: eine Idee soll nur durch eine Idee kompensiert werden, nie durch „*einen rein ästhetischen Wert*“<sup>365</sup> eines Kompensationsmittels. Ein weiteres Beispiel der Ausgleichung bei der Symmetriestörung eines Kunstwerks: man kann eine unpassende Besonderheit „*des Rhythmus durch einen Reim oder umgekehrt*“<sup>366</sup> ersetzen.<sup>367</sup>

Urzidil fügt ein Kennzeichnen des Rhythmus hinzu:

„*Rhythmus ist eine durch fortgesetzte Einwirkung des Willens zur Symmetrie hervorgerufene Regelung eines Bewegungsvorganges. Rhythmus erst macht Bewegung faßlich und gibt ihr Ausdruck. Dies gilt nicht bloß für die Musik, sondern auch für die Literatur und alles Kunstschaffen überhaupt.*“<sup>368</sup>

Urzidil behauptet, dass wenn sich die Kunst bei der Schaffung eines Kunstwerkes nur mit dem Außenausdruck, mit der Materialität als mit dem wichtigsten Teil des Kunstwerkes befassen wird, kann sie sich nicht durchsetzen. Erst wenn man in der Kunst „*um den modernen Inhalt, um die wahre geistige Form*“<sup>369</sup> kämpft, findet die Kunst<sup>370</sup> „*ihr eigentliches Wesensgebiet*“<sup>371</sup>.

---

<sup>356</sup> Bemerkung der Verfasserin: Modernes Werk: im Sinne des Inhaltes und auch der Zeit

<sup>357</sup> J. Urzidil, *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 54.

<sup>358</sup> Ebd. S. 54.

<sup>359</sup> Ebd. S. 54.

<sup>360</sup> Vgl. Ebd. S. 54.

<sup>361</sup> Bemerkung der Verfasserin: Ein Konflikt ist eigentlich fast unlösbar.

<sup>362</sup> Ebd. S: 54.

<sup>363</sup> Ebd. S. 54.

<sup>364</sup> Ebd. S. 55.

<sup>365</sup> Ebd. S. 55.

<sup>366</sup> Ebd. S: 55.

<sup>367</sup> Ebd. S. 55.

<sup>368</sup> Ebd. S. 55.

<sup>369</sup> Ebd. S. 56.

<sup>370</sup> Vgl. Ebd. S. 56.

<sup>371</sup> Ebd. S. 56.

Urzidil macht bekannt, dass ein modernes Kunstwerk nie zu „gestern“<sup>372</sup> bezogen werden soll, weil wenn man um den modernen Inhalt in der Kunst zu kämpfen vornimmt, soll man um die Berechtigung des gegenwärtigen Lebens kämpfen. Im gegenwärtigen Leben spielen sich die ewigen Konflikte, in denen sich man um die Berechtigung, „Gegenstände des künstlerischen Schaffens zu sein“<sup>373</sup>, kämpft. Es gibt eine bestimmte Homogenität zwischen dem künstlerischen Ausdruck und dem modernen Lebenskonflikt und seinen Lösungen.<sup>374</sup>

Die Konflikte geschehen im Herzen, ihre Ausgleicheung besorgt:

*„der Geist als der Urwille zur Symmetrie [...], indem er ihnen eine Achse erteilt oder sie gleichsam wie ein Uhrenanker durch regelmäßigen Eingriff rhythmisiert. Die Phasen dieses Eingreifens oder den Augenblick jener Achsenlegung gibt das Kunstwerk wieder.“*<sup>375</sup>

Jeder Einzelne hat ein eigenes Herz, die Kunst soll von dem Herzen des Künstlers ausgehen. Bedeutsame Meister führen den Menschen zu seiner Persönlichkeit, dorthin, wo sich das Herz in der Persönlichkeit versteckt.<sup>376</sup>

#### 4.3.2. Gedanken über Rhythmus und Rezitation

Man geht noch an Urzidils Überlegungen zum Rhythmus etwas mehr detailliert heran. Bei jeder Nation ist es möglich, „ihren eigenen Rhythmus des körperlichen Seins“<sup>377</sup> zu bemerken, denkt Urzidil. Man kann eine bestimmte Analogie sehen, wenn man den Charakter einer Sprache betrachtet und wenn man den „körperlichen Rhythmus“<sup>378</sup> studiert.<sup>379</sup>

---

<sup>372</sup> J. Urzidil, *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 56.

<sup>373</sup> Ebd. S. 56.

<sup>374</sup> Vgl. Ebd. S. 56-57.

<sup>375</sup> Ebd. S. 56.

<sup>376</sup> J. Urzidil, *Grundsätzliches über die Kunst und den Künstler*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 208.

<sup>377</sup> J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 363.

<sup>378</sup> Ebd. S. 363.

<sup>379</sup> Vgl. Ebd. S. 363.

Durch die Sprache einer Nation kann man näher zur Seele der Nation kommen. Der körperliche Rhythmus ist „*der spezifische Ausdruck*“<sup>380</sup> der „*Zugehörigkeit zu einer besonderen Gemeinschaft*“.<sup>381</sup> Urzidil versteht die Sprache als „*die geistige Allgegenwart der Nation*“<sup>382</sup>, in der Analogie kennzeichnet man den Rhythmus als „*die körperliche Allgegenwart*“<sup>383</sup> der Nation. Der Körper erweist sich in der Bewegung.<sup>384</sup>

Die Bewegung ist, was der Organismus selbst will. Bewegtheit ist also, was es mit dem Bewegten geschieht. Wenn der Mensch über den Zustand seiner eigenen Rythmik, seiner Bewegungsweise weiß, kann der Mensch also auch prüfen, ob es mit ihm bewegt wird oder ob er sich frei bewegen kann. Durch sein Bewusstsein über die eigene Rhythmik kann er seine Freiheit studieren. Der Rhythmus der gesamten Gemeinschaft stellt den Rhythmus des Einzelnen dar, z. B. wenn ein Volk oder eine Nation zu einem anderen Rhythmus als zu dem natürlichen Rhythmus dauerhaft gezwungen wird, wird es leiden. Wenn die Menschen wissen, was mit ihren Rythmik geschieht, dienen sie dadurch ihren Nationen.<sup>385</sup>

„*Der Rhythmus der ruhenden Dinge ist der sichtbare Ausdruck ihrer rhythmisch bewegten Vorentwicklung bis zum Augenblicke ihrer Ruhe und zugleich der deutlich prästabilisierte Rhythmus aller ihrer künftigen Bewegungen.*“<sup>386</sup>

Man kann dies beim Anhören eines Musikwerkes zu erleben.<sup>387</sup>

Unter dem Begriff: *Vers* kann man verstehen: „*die Übersetzung des Gefühls in die weithin verständliche Sprache des Rhythmus.*“<sup>388</sup> Der Begriff: *Reim* „*ist ein Pfeiler des Rhythmus*“<sup>389</sup> und des Inhalts. Der Rhythmus hat einen natürlichen Ursprung, „*das Dekorative*“<sup>390</sup> mechanisiert den Rhythmus, ist „*artistisch*“<sup>391</sup> erzeugt, steht nicht im Einklang mit dem Leben.<sup>392</sup>

---

<sup>380</sup> J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 363.

<sup>381</sup> Ebd. S.363.

<sup>382</sup> Ebd. S. 364.

<sup>383</sup> Ebd. S.364.

<sup>384</sup> Vgl. Ebd. S. 364.

<sup>385</sup> Vgl. Ebd. S. 364.

<sup>386</sup> Ebd. S.365.

<sup>387</sup> Vgl. Ebd. S.365.

<sup>388</sup> Ebd. S. 365.

<sup>389</sup> Ebd. S. 365.

<sup>390</sup> Ebd. S. 366.

<sup>391</sup> Ebd. S. 366.

<sup>392</sup> Vgl. Ebd. S. 366.



Mit der Problematik des Theaters hängen auch Urzidils Erwägungen über Literatur, Dichter und Rezipienten. Man erfährt aus dem Text, dass er die Literatur in zwei Arten teilt, nämlich Literatur für einen einzelnen Empfänger und Literatur als Vortrag, der für mehrere Empfänger bestimmt ist.<sup>393</sup> Wenn man noch konkreter überlegen wollte, „*Literatur für Leser*“<sup>394</sup> und „*Literatur für Hörer*“<sup>395</sup>.

Für die Hördimension interessierte Urzidil sich intensiv im Exil. Vielleicht wegen der unmittelbaren Erfahrung mit der fremden Sprache, mit dem anderen Denken, mit dem neuen Rhythmus des Lebens, der natürlich auch seine Kunstwahrnehmung beeinflusste.<sup>396</sup>

Man folgt weiter dem Urzidils Essay, in dem noch mehr zu seiner Verteilung der Literatur steht. Die erste Art der Literatur geht das Vortragen, die kollektive Beteiligung an der Veranstaltung nicht an, die zweite Art könnte man auch als „*Literatur für Zuschauer*“<sup>397</sup> bezeichnen. Die zweite Art der Literatur wirkt auf die Zuhörer sicher eindringlicher, weil sie den Hörsinn der Menschen beeinflusst. Zu der zweiten Art reihen sich „*alle Arten von Dichtungen*“<sup>398</sup>, die die Erfahrung der Rhythmik mehr durch den Sinn vermitteln. Bei dieser Art von Literatur nutzt der Rezipient, um den Zuschauern seinen Text zugänglicher zu machen, die Möglichkeiten des Spiels mit „*Tonfall, Stärke, Tempo, Intervall*“<sup>399</sup> und weiteren Eigenschaften der gesprochenen Dichtung.<sup>400</sup>

Der Rezipient fungiert „*als ein Vollzugsorgan des Dichters, ein Teil des Dichters selbst, er ist für die Bewahrung des ihm anvertrauten, von ihm übernommenen Gutes [...] verantwortlich [...]*“<sup>401</sup> Seine Aufgabe ist die Werke, die für das kollektive Erlebnis des Vorlesens geeignet wären, herauszufinden und „*das, was ein Buch unhörbar für ein lokal und zeitlich getrenntes Publikum besorgt*“<sup>402</sup>, dem Publikum beibringen zu können. Der Rezipient sollte dem Kollektiv ein einmaliges Erlebnis vermitteln. Dazu kann er verschiedene Mittel benutzen, z. B.: seine Stimme, Gesten.

---

<sup>393</sup> Vgl. J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 366.

<sup>394</sup> Ebd. S.366.

<sup>395</sup> Ebd. S.366.

<sup>396</sup> Vgl. Christa Helling, *Johannes Urzidil und Prag*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 106.

<sup>397</sup> Vgl. J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 366.

<sup>398</sup> Ebd. S. 367.

<sup>399</sup> Ebd. S. 367.

<sup>400</sup> Vgl. Ebd. S. 367.

<sup>401</sup> Ebd. S. 367.

<sup>402</sup> Ebd. S. 367.

Was natürlich am stärksten auf das Publikum wirken kann, ist der volle Einsatz des Rezipienten bei seinem Vorlesen. Er soll sich in den geistigen Rhythmus des Werks vollkommen einfühlen.<sup>403</sup>

---

<sup>403</sup> Vgl. J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 367.

## 5. Zusammenfassung

Die Arbeit bemüht sich den Autor Johannes Urzidil und seine Überlegungen über Kunst, vor allem über das Theater vorzustellen, indem man in dem ersten Teil der Abhandlung die wichtigsten Ereignisse seines Lebens, die seine Lebensanschauung tief prägten, dann in dem zweiten Teil seine Haltungen zu der Problematik des Prager Deutschen Theaters, letzters im dritten Teil die wichtigsten Kommentare zum Theater in der theoretischen Ebene und zur Kunst im Allgemeinen zu veranschaulichen. Seine Lebensanschauung, geprägt durch die Natur, durch den Glauben, durch die klassischen Werke der Antike, durch die Werke von Goethe, von Adalbert Stifter und hauptsächlich geprägt im Allgemeinen durch die Liebe zu Menschen, zieht sich in seinem ganzen Werk wie ein roter Faden. Seine Prosa, Lyrik, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel bemüht er sich immer im Einklang mit seinem Bewusstsein zu bilden. In seiner Philosophie bemerkt man die Spuren der Metaphysik. Seine Neigung zur Metaphysik kann man mit seinem Zutritt in die freimaurerische Loge Harmonie und mit der folgenden Mitarbeit mit der Zeitschrift *Die drei Ringe* belegen.<sup>404</sup>

Seine Lebensanschauung spiegelt sich auch in den Artikeln zum Thema des Prager deutschen Theaters. Diesem tschechischen Deutschen liegt die Existenz des Theaters tief am Herzen<sup>405</sup>, und zwar seine Existenz nicht genau im nationalen Sinne, wie es bei den Tschechen war, sondern vielmehr im „*hinternationalen*“<sup>406</sup> Sinne“. Mit diesem *hinternationalen Sinn* wird es eben nicht nur die Manifestation des nationalen kulturellen Reichtums oder vielleicht die Manifestation der politischen nationalen Stärke gemeint, sondern vielmehr die Fähigkeit des Theaters, die kulturellen Werte in der Kommunikation mit der Welt zu teilen. Es wird also damit ein solches Theater gemeint, das ein bedeutsames Glied in der großen Gemeinschaft der verschiedenen nationalen Theater bildet.

Johannes Urzidil ist sich dessen bewusst, dass das Prager deutsche Theater die integrierende Funktion der deutschen Nation in den fremden, böhmischen Ländern haben kann und dass das Theater das Potenzial hat, die Kultur der deutschen Nation zu entwickeln.<sup>407</sup>

---

<sup>404</sup> Vgl. Christa Helling, *Johannes Urzidil und Prag*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 97.

<sup>405</sup> Siehe z.B. S. 28. dieser Abhandlung.

<sup>406</sup> Siehe: Johannes Urzidil, *Relief der Stadt*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*. München, Langen -Müller, 1960. S. 12. Ferner in: *Einladung nach Prag*. Hg.v.Traugott Kriskhe, München 1966, S. 46-50.

<sup>407</sup> Siehe S. 26. dieser Abhandlung.

Weil er dieses Theater sehr unterstützte, kritisierte er die Umstände, die den Betrieb des Theaters bedrohten. Er kritisierte das Publikum, das nicht allzu oft das Theater zu besuchen pflegte oder das im Theater nur die Vergnügung suchte, auch die ungenügenden Subventionen vom Staat. Er kritisierte die Gesellschaft der Zeit, der Epoche, die für die Pflege der kulturellen, geistlichen Werte nicht viel Mühe einzusetzen pflegte und die nicht imstande war, die wahren Werte der Kultur zu erkennen.<sup>408</sup>

Seine Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse war streng, aber nie aussichtslos. In seiner Kritik spiegelte sich der Glaube an die wahren Werte der Kunst, des Lebens spiegelte die eben dauerhaft bleiben, wieder. Sowie im ganzen Werk dieses Künstlers, Johannes Urzidils.<sup>409</sup>

---

<sup>408</sup> Siehe in dieser Abhandlung S. 35.

<sup>409</sup> Siehe z. B. Christa Helling, *Johannes Urzidil und Prag*. A.a.O., S. 72-73.

## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1. Primärliteratur

J. Urzidil, *Väterliches aus Prag und Handwerkliches aus New York*. Zürich-Stuttgart, Artemis, 1968, S. 7-78.

J. Urzidil, *Prager Triptychon*. Erzählungen. München: Wilhelm Heyne, 1980, S. 58-162.

J. Urzidil, *Die Mutter*. In: *Prager Tagblatt*, Prag, 38, 1913, Nr. 2, S. 18, (12.1.1913).

J. Urzidil, *Das Prager Deutsche Theater und die Auslandskritik*. In: *Der Auftakt*, Prag, 7, 1927, Nr. 11, S. 288-290.

J. Urzidil, *Zur 50. Jahr-Feier des Neuen Deutschen Theaters in Prag*. In: *Der Auftakt*, Prag, 18, 1938, Nr. 1, S. 26-28.

J. Urzidil, *Das Deutsche Theater in Prag in der Spielzeit 1929/1930*. In: *Witiko*, Eger, 1931, Bd. 3, Nr. 1, S. 52-56.

J. Urzidil, *Über das Verhältnis zwischen Tragischem und Komischem auf dem Theater*. In: *Prager Theaterbuch* (Hg. C. Schluderpacher), Verlag G. Fanta Nachf., Prag, 1924, S. 129-134.

J. Urzidil, *Wege und Aufgabe der schauspielerischen Gestaltung*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 10, 1930, Nr. 229, S. 90-95.

J. Urzidil, *Grundsätzliches über die Kunst und den Künstler*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 205-209.

J. Urzidil, *Bedeutung der Symmetrie für das Kunstwerk*. In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1929, Nr. 205, S. 306-309.

J. Urzidil, *Gedanken über Rhythmus und Rezitation*, In: *Freie Welt*, Gablonz, 9, 1928-29, Nr. 203, S. 363-368.

## 6.2. Sekundärliteratur:

C. Magris, *Eine internationale Geschichte*. In: J. Lachinger (Hg.) *Johannes Urzidil und der Prager Kreis*. Linz: Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich, Folge 36, S. 121-124.

J. Urzidil, *Relief der Stadt*. In: J. Urzidil, *Prager Triptychon*. München, Langen-Müller, 1960.

A. Jakubcová, J. Ludvová, V. Maidl (Hg.), *Deutschsprachiges Theater in Prag*. Divadelní ústav Praha, Prag, 2001, S. 7-511.

Ch. Helling, *Johannes Urzidil und Prag. Versuch einer Interpretation*. Trieste, Del bianco industrie grafiche, 1981, S. 5-144.

J. Veselý, *Předmluva: Hledání harmonie*. In: Johannes Urzidil, *Hry a slzy*. Praha, Odeon, 1985. S.10-19.

G. Trapp, *Die Prosa Johannes Urzidils. Zum Verständnis eines literarischen Werdegangs vom Expressionismus zur Gegenwart*. Bern, Herbert Lang & Cie AG, S.1-235.

J. Urzidil, *Die verlorene Geliebte*. München-Wien, Langen-Müller, 1979, (elf Erzählungen).

J. Urzidil, *Unvoreingenommener Rückblick*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972.

J. Urzidil, *Das Elefantenblatt*, München, List-Taschenbücher Nr. 274, 1964, (fünfzehn Erzählungen).

J. Urzidil, *Der Dichter im fremden Sprachraum*. In: *Das literarische Deutschland*, (Hg. Akademie für Sprache und Dichtung), 2 (1951), Nr. 7.

J. Urzidil, *Einfall und Planung im literarischen Schaffen*. In: *Blick in die Werkstatt*. Festschrift für K.H. Waggerl, Salzburg, Otto Müller, 1967.

J. Urzidil, *Cervantes und Kafka*. In: J. Urzidil, *Bekenntnisse eines Pedanten*, Zürich-München, Artemis, 1972.

R. Bauer, *Johannes Urzidils Rolle in der „Stimme Amerikas“*. In: A. Schiffkorn (Hg.), *Böhmen ist überall. Internationales Johannes-Urzidil-Symposion Prag. Sammelband der Vorträge Primärbibliographie und Register*. Edition Grenzgänger, Linz, 1999, S. 117-122.

## 6.3. Literatur zum allgemeinen Teil

Kolektiv pracovníků Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v Praze a v Brně, *Slovník literárních směrů a skupin*. Orbis, Praha, 1977, S. 352.

#### 6.4. Internetquellen

Společnost Johanne Urzidila, *Bibliografie uveřejněných děl Johanne Urzidila*. (online)  
In: <http://www.johannes-urzidil.cz/uvod.html>, (Zugriff am 19.7.2012).

## 7. Anlagenverzeichnis

- 7.1. Alkestis
- 7.2. Wann kommst Du wieder?
- 7.3. Klabunds „Kreidekreis“

Quellen zu den Kritiken:

7.1. J. Urzidil, Klabunds „Kreidekreis“ (Neueinstudierung)“. In *Deutsche Zeitung Bohemia*, Prag, 98, 1925, Nr. 219 (19.9. 1925).

7.2. J. Urzidil, *Alexander Lernet Holenia: Alkestis. Uraufführung am Prager Deutschen Theater*. In: *Die Literarische Welt*, Berlin, 3, 1927, Nr. 22. S. 7.

7.3. J. Urzidil, *Wann kommst Du wieder? Die zweite Maugham-Premiere der Saison*. In: *Deutsche Zeitung Bohemia*, Prag, 103, 1930, Nr. 66 (18.3.1930).



... das Samt ist eine zeitlose und doch mensch-  
liche und lebensnahe Gestalt, die, vollständig frei  
von Sentimentalität und Pathos, ergreifend um  
Gott ringt. Der Einaakter hinterläßt mit seiner  
spannungsstarken Atmosphäre und seiner knap-  
pen Sachlichkeit – im Gegensatz zu vielen abend-  
füllenden Stücken – einen tiefen Eindruck.

P. A. OTTE

### „ALKESTIS“

*(Uraufführung am Prager Deutschen Theater)*

Der griechische Alkestis-Mythos steht hier im  
Lichtstrom modernen religiösen Empfindens, her-  
vorbrechend aus indischen und christlichen Er-  
kenntniswelten. Alkestis nimmt freiwillig den  
ihrem Bräutigam Admet zugedachten Tod auf  
sich. Selbstopferung steigert sie ins Übermensch-  
liche. Sie geht auf in einer Ewigkeit, mehr als  
olympisch und für Apollo selbst, den Mittler  
und Todkünder an Admet, unerreichbar. Dieser,  
der Anlaß der Selbstopferung, sinkt zur Bedeu-



## Bühne und Kunst.

## Wann kommst Du wieder?

Die zweite Maughams-Premiere der Saison

Maughams „Heilige Flamme“, obwohl kein Kunstwerk hohen dramatischen Stiles, beruhte immerhin auf einer originellen Idee und den Blendwirkungen eines überaus eindrucksvollen Dialogs. Diesmal aber hat der interessante und vielseitige Autor nicht bloß ein kluges Klischee für sein Thema hervorgeholt, sondern er hat sich auch die Durchführung allzu bequem gemacht. Maugham hat zweifellos den Zeug zu einem bedeutenden Dichter und ernsthaften Sittenkritiker in sich. Aber es will scheinen, daß er sich um seine Ideen zu wenig Mühe nimmt, daß er häufig einen bloßen Einfall für eine Idee hält und daß er keine genügende stilistische Strenge gegen sich selbst hat. English Conversation Lustspiele haben gewisse Reize, aber der angenehme Sachlichkeit ihrer Sprache, von der unauffälligen Scharfsichtigkeit der Charaktere ausgehen, die da gegeneinander zu Werk gesetzt werden. Maugham hat sich aber diesmal den bereits vorhandenen Lustspielmechanismus ohne jede Feinheit in einer Weise zunutze gemacht, wie sie jeder mittlere Schwankfabrikant eines jeden Landes kultivieren würde. Das Publikum lachte und applaudierte, aber es war eher die Schauspieler als das Stück, die Tadeln und Beifall Gelegenheit gaben.

Da war vor allem der überaus charmanter Hans Göh, der auch die Inszenierung des Abends innehatte. Er spielt einen an sich glühend verheirateten Ehemann, der durch die übertriebenen Zärtlichkeiten seiner Gattin in seiner Ehrsprache und Betrug gehebt wird. Daß er bei dieser Eskapade einem ebenso hübschen wie dummen und kostspieligen Frauenzimmer hereinsfällt, liegt durchaus in der Natur und gehört selbst zu jenen Banalitäten, für die man einen so begabten Autor wie Maugham am liebsten an die Ohren nehmen möchte. Besagtem Ehemann wir nun aber seitens seiner Gattin die sich durch ihren erfahrenen Papa beraten läßt, der Betrug durch eine Großzügigkeit und Toleranz verleiht, die ihre ernüchternde Wirkung um so weniger verhehlen kann, als der Ehemann sein zweite Frau gar nicht liebt, sondern eigentlich nur bei ihr die nötige Abwechslung sucht. Da sie sich außerdem noch und nach die Prätexten einer Chefrau angewöhnt und ihren Freund nervös macht und belästigt, so ist nur klar, daß dieser schließlich in seiner Gattin die eigentliche Geliebte wiedererkennt, auf die Immoralität berichtigt, die durch Nichtbeachtung ihres Hauptreizes beraubt worden war, und in dem wei geöffneten Hasen der Ehe wieder vor Anker geht. Der vortreffliche Hans Göh spielte den außerordentlich kindlichen Gatten mit einer so liebenswürdigen Grazie, daß man die Mühe verzeihen kann, die seine Frau daran setzt, um ihn wiederzugewinnen. Göh ist geradezu beständig, wenn er Hilflosigkeit und komische Verzweiflung mimt. Er rettete den Abend, ihm galt der Hauptbeifall. In der Rolle der Frau stellte sich dem Publikum Fräulein Gertrud Maiz vom Dresdener Alberttheater als Anwärterin für die Nachfolgerschaft Frau Thieles vor. Die junge Dame ist eine Begabung mit guten Entfaltungsmöglichkeiten. Seit Frau Thiele nicht mehr da ist, überschätzt man sie derart, daß man glaubt, es gebe für sie überhaupt keinen Ersatz. Es ist Zeit, diese Ueberschätzung zu revidieren und vielleicht könnte uns der Gast aus Dresden zu einer derartigen Revision verhelfen. Allerdings müßte sie ihre Art vereinfachen, sich weichere Töne und Bewegungen angewöhnen, als man sie vielleicht in Deutschland gern sieht, wo der „Kesse“ Typ gewünscht wird. Es ist denkbar, daß Fräulein Maiz diese Geschmeidigkeit erlangt, deren Entfaltung durch die in der Neuartigkeit der Umgebung bedingten Debutbesangenheit diesmal gehemmt erschienen. — Brachtwoll war in einer Episodenrolle Frau Medley, angenehm und sehr hübsch (wiewohl stellenweise etwas zu sehr uterierend) Frau Meller, durch und durch sympathisch Bössner, gut am Platze in kleineren Rollen Hans Bauer und Frau Reinecke.

Urzeitl.

# Bühne und Kunst.

Klabunds „Kreidekreis“. (Neueinstudierung). In der weiblichen Hauptrolle debütierte Hanne Dorian mit unbestreitbarem Erfolg. Sie spielte mit Bartheil, wie um ihre Rolle nicht zu zerbrechen, und hielt sich dabei auf der einfachen Linie. Ihre schlichte, lyrische Stimmlage wirkte vergeistigend. Man hat den Eindruck eines beachtenswerten Steigerungsunfähigen Talentes. Als ihre Rivalin Düppe war Marianne Reid böse und Hassenswert. Sie verlieh der Figur eine wirkungsvolle, düster dämonische Untermalung. Der Prinz Bao wurde von Herrn Ströhl mit Dekadentem, blasphemem Einschlag gebracht, eine an sich nicht üble Idee, die aber leicht Schaden anrichten kann. Gezierte Mützen, ähnlich denen eines Roués, der sich beim Billardspiel beobachtet fühlt, sind jedenfalls zu unterlassen. Als anarchistischen Bruder lernte man Herrn H. L. Fischer kennen, der mit glaubwürdigem Fanatismus über das Mißgefühl hinwegzuhelfen suchte, das diese in die simple chinesische Fabel zu Unrecht interpolierte abendländische Gestalt unwillkürlich hervorruft. Die Aufführung hat durch die Neueinstudierung an Konzentration gewonnen und ihren Zauber in gewissen Momenten verstärkt. Sprödigkeiten des ersten Zusammenspiels neuer Kräfte werden nach innerer Verfestigung des Ensembles zweifellos verschwinden. J. H.